Der japanische Holzschnitt

Julius Kurth


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817



JULIUS KURTH / DER JAPANISCHE HOLZSCHNITT



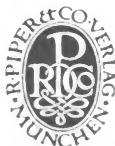
1. Sharaku: Schauspielerbild: Sawamura Sôjûrô als Daimyô Enya. Dunkler Glimmergrund. Rehbraun, Blaßgelb. Fächer Gold Slg. Kurth.

DER JAPANISCHE HOLZSCHNITT

EIN ABRISS SEINER GESCHICHTE VON

JULIUS KURTH

MIT ACHTUNDACHTZIG ABBILDUNGEN UND DREI SIGNATURENTAFELN



NEUNTES BIS DREIZEHNTES TAUSEND

DRITTE DURCHGESEHENE AUFLAGE

R·PIPER & CO·VERLAG·MÜNCHEN·MCMXXII

HERRN GEHEIMEN REGIERUNGSRAT
UNIVERSITÄTSPROFESSOR DR. OTTO JAEKEL

VEREHRUNGSVOLL GEWIDMET

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

DIE erste Auflage dieses Buches hat das Schicksal meines „Sharaku“ und „Harunobu“ gehabt, das dem Verfasser erwünschteste Schicksal: sie ist vergriffen. Da die Liebe zur Kunst des japanischen Holzschnitts trotz der schweren Zeiten eher größer als geringer geworden ist, darf ich eine zweite Ausgabe wagen. Sie ist nach meinen eigenen Arbeiten, die ich im Anhang genannt habe, stark vergrößert worden. Hierbei leitete mich besonders das Interesse der Sammler; ich habe diesmal eine Reihe von Schulen genauer besprochen als vorher, und bin dem Verlag für den sehr erweiterten Spielraum außerordentlich dankbar, ebenso dankbar für die Vermehrung der bildlichen Beigaben. Von neueren Autoren auf dem Gebiet dieser ars amabilis nenne ich die Namen Friedrich Succo, Hermann Smidt, Hans von Winiwarter, †Marquis de Tressan, Arthur Davison Ficke, F. Victor Dickins und Sigismund Bouška und verweise auf meinen Aufsatz über „Neuere Literatur zur Geschichte und Kunst des japanischen Holzschnitts“ in der Ostasiatischen Zeitschrift VII. 1. 2.

Mein umfangreiches Werk über die Geschichte des japanischen Holzschnittes wird die Ungunst der Zeit wohl noch einige Jahre am Erscheinen verhindern.

Die alten Blätter aus Ostasien sind heute zu Zinseszins tragenden Wertpapieren geworden. Das Ausland, in erster Linie Japan, hat deutsche Sammlungen und deutsche Handlungen aufgekauft und oft phantastische Preise dafür bezahlt. Wer, wie ich, zwei Jahrzehnte lang das ruhige und sichere Steigen des Geldwertes dieser Blätter beobachtet hat, — ein Sharaku, der heute auf 3000 Mark steht, war vor 20 Jahren für 10 Mark käuflich! — der hat auch einen Begriff von der steigenden Wertschätzung durch den Kunstgeschmack der Allgemeinheit bekommen.

Freilich bleibt auf diesem Gebiete für die Wissenschaft noch ein übergroßes Arbeitsfeld. Nur die Ahnungslosigkeit eines Oskar Münsterberg konnte 1907 den Satz prägen: „im wesentlichen ist unsere Kenntnis des japanischen Farbenholzschnittes wissenschaftlich festgestellt"! Im Gegenteil: die wissenschaftliche Arbeit fängt erst richtig an!

Möchte auch dies Buch einige Bausteine dazu herbeitragen.

Berlin-Hohenschönhausen, Februar 1921.

DR. JULIUS KURTH.

VORWORT ZUR DRITTEN AUFLAGE

DIE zweite Auflage dieses Buches war rasch vergriffen, eine dritte erscheint. Ich habe mich darauf beschränken dürfen, eine Reihe von Fehlern zu verbessern, einige Zusätze zu machen, einige Stellen zu ziselieren. Gerade die Wissenschaft des Japanholzschnittes schreitet schnell vorwärts, und fortwährende kleine Neuentdeckungen machen auch kleine Änderungen nötig.

Berlin-Hohenschönhausen, April 1922.

DR. JULIUS KURTH.

ZUR EINFÜHRUNG

DIE vorliegende Arbeit will in kürzester Form ein Bild der Entwicklung des japanischen Meisterholzschnittes, eine Geschichte seiner Technik und biographische Daten über seine Meister geben. Seit W. von Seidlitz 1897 sein für die deutsche Wissenschaft maßgebendes Buch über die „Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes" herausgab, hat sich das damals von ihm entworfene Bild ganz erheblich geändert. Die Japaner, durch europäischen Sammlerfleiß aufmerksam geworden, haben sich des früher stiefmütterlich behandelten Kunstzweiges mehr und mehr angenommen, eine große Anzahl von Büchern ist dort drüben erschienen, die ihn ausschließlich zum Thema haben, ja von 1910—1912 ist die hübsch ausgestattete Monatsschrift Kono-hana herausgegeben worden, die in kurzen Abschnitten alle erdenkbaren Kapitel über jene Meister und ihre Werke zum Abdruck bringt. Es ist also nicht mehr möglich, nur auf Grund europäischer Sammlungskataloge ein richtiges Bild des großen Stoffes zu gewinnen; man muß vielmehr die japanischen Quellen selbst studieren und ihre Fäden so lange textkritisch verfolgen, bis man auf die ältesten Aufzeichnungen derer stößt, die die Meister noch persönlich kannten.

Wie ich schon öfter betonte, sind und bleiben die Hauptquellen allerdings die Werke der Meister selbst, ihre datierten Blätter, deren es mehr gibt, als man bisher annahm, besonders die Vorworte zu ihren zahllosen Büchern, Grabdenkmäler mit biographischen Daten, Tempelweihgeschenke, Staatsurkunden usw.

Sind wir es doch diesen Meistern genau so wie den europäischen schuldig, uns mit ihrem Lebensgange zu beschäftigen, soweit wir irgendeinen Einblick gewinnen können, da er sich vielfach in ihren Werken wiederspiegelt. Unter diesem Gesichtspunkte vermögen uns sogar gut verbürgte Anekdoten die wertvollsten Aufschlüsse zu geben.

Das so gewonnene Quellenmaterial erweist sich als außerordentlich ergiebig. Der erste, der mit japanischen Quellen

arbeitete, und zwar mit dreien, die er mit A, B, C bezeichnete, war der Verfasser des Kataloges Barboutau. Das Resultat bestand in einer Fülle von Notizen über die Meister, obschon sich die Quellen als sekundär herausstellten. Ich habe dann in meinem „Utamaro" 1907 sieben neue Quellen benutzt und verfüge jetzt über etwa dreißig, deren textkritische Vergleichung es möglich machte, auf gesicherte Urüberlieferungen zurückzugelangen.

Es ist heute nicht mehr angängig, dem schwierigen Stoffe ohne diese recht trockenen und komplizierten Arbeiten beizukommen. Wie trügerisch die Schlüsse waren, die vorwiegend aus Formen, Trachten und Figuren der Holzschnittypen gewonnen wurden, zeigen Fenollosas vielfach verfehlte Datierungen. Ebenso ist eine Darstellung des Stoffes aus rein ästhetischen Gesichtspunkten heraus unter Benutzung von Sammlungskatalogen und unter Beiseitesetzung des großen Quellenmaterials, wie es in der 1910 erschienenen 2. und 1921 leider unveränderten 3. Auflage des v. Seidlitzschen Buches geschehen ist, der Art der heutigen Bearbeitung eines kunstgeschichtlichen Themas nicht mehr entsprechend. Wo man die Meister und ihre Zeitgenossen selbst reden hören kann, darf man nicht die Meinungen von Autoren als Norm betrachten, die über ein Jahrhundert später geschrieben haben. Ich habe im 2. Heft des Orientalischen Archivs, 1911 (Hugo Grothe), nachgewiesen, wie verhängnisvoll das dem v. Seidlitzschen Werke geworden ist: Es wimmelt tatsächlich von Fehlern!

Nach den angeführten Gesichtspunkten ist dieser Abriß aufgebaut. Er weicht nicht nur in den Datierungen und lebensgeschichtlichen Notizen, sondern auch in den ästhetischen Wertungen stark von den bisherigen Arbeiten ab.

Daß seine neuen Vorschläge in dieser Beziehung absolut zwingend seien, wage ich nicht im mindesten zu behaupten. Gerade hierbei spricht der persönliche Geschmack ein bedeutsames Wort; weiterhin ist es uns Westländern nicht leicht, uns in jene fremde Art völlig hineinzudenken, und endlich können neue Funde alte Urteile, die nur auf wenig Werke gebaut waren, wesentlich verändern.

Zugleich will aber dies Buch die Grundzüge eines umfangreichen Werkes über die Geschichte des japanischen Holzschnittes feststellen, das bald erscheinen wird. Der

Raum eines Abrisses legte mir große Beschränkung auf. Es war ausgeschlossen, meine zahlreichen neuen Resultate zu begründen. Ein Verzeichnis meiner Schriften, die ich als Belege wiederholt heranziehen mußte, ist am Schlusse gegeben. Wenn ich bei verschiedenen Punkten betonte, daß dies meine eigenen Fündlein seien, so geschah dies, um mich zu schützen, da gar manche derselben unter Verschweigung meines Namens benutzt worden sind. — Es war sodann unmöglich, alle bekannten Meister auch nur dem Namen nach zu erwähnen. Ich schätze die in v. Seidlitz' Erstauflage genannten gegen 120, 130 weitere bringen die neuen Auflagen — die japanische Quelle D gibt nicht weniger als 756, die Quelle F über 800! Fast nur die Hauptmeister und ihre Hauptschüler konnten angeführt werden, eine Gesamtliste wird erst meine größere Arbeit enthalten. Dasselbe gilt von den Abbildungen, die die Entwicklung der Kunst nur in allgemeinen Zügen darstellen. Für die gütige Überlassung der Vorlagen bin ich dem Kunstgewerbemuseum-Berlin, Herrn Ernst Fritsche (Firma E. Fritsche)-Berlin, Herrn Universitätsprofessor Dr. Otto Jaekel-Greifswald, Frau Straus-Negbaur, Berlin-Grunewald, Herrn Pfarrer Friedrich Succo, Berlin-Lichtenberg, und der Firma Rex & Co., Berlin, zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

Die Meister von Kyoto und Osaka habe ich nur gestreift. Dies Gebiet bedarf dringend einer besonderen Bearbeitung. Die Monate der Datierungen gab ich in deutscher Art, obschon sie sich mit unsern Monaten nicht ganz decken. „Januar" heißt also: „erster japanischer Monat", usw.

Den konzentrierten Stil und die vielleicht hart klingenden Schlagwörter möge man mir gütigst vergeben. Für mich mußte hier „Kürze des Witzes Seele" sein.

Über die Berechtigung eines eingehenden Studiums dieses Kunstzweiges habe ich schon so oft geschrieben, daß ich es mir hier versagen darf. Wem jene reizvollen Blätter eine so ungeheure Freude bereitet haben, wie mir, wen ihre eigenartige Kunst einmal mit ihrem ganzen Zauber gepackt hat, der lächelt über die Versuche einiger Neuerer, uns den freien Genuß daran verderben zu wollen!

HOLZSCHNITT UND MALEREI

Die stolze Kunst der Malerei, die Japan von China gelernt, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts dem Verfalle nahe. Sei es, daß die strengen Überlieferungen die Bewegungsfreiheit des einzelnen Meisters endlich erlahmen ließen, sei es, daß der Stoff des Hergebrachten zu beschränkt gewesen war, die Tôsa- und die Kanô-Schule vermochten es nicht, der welkenden Kunst neue Frische zuzuführen. Aber das Bedürfnis nach andern Ausdrucksformen war lebendig geworden. So erklärt sich jenes Phänomen herrlichster Kunst, das wir in dem Lackmaler Kôrin (1660—1716) bewundern, am besten.

Es war aber besonders ein Maler, der vom Kothurn feierlicher Überlieferungen der Tôsa-Schule hinunterstieg und sich etwas in seinem eigenen Volke umsah: Das war Iwasa Matabee (1577—1650). Wir können seine Eigenart nicht mehr genießen, da es kaum ein Werk gibt, das ihm mit völliger Sicherheit zuzuweisen wäre, und sind deshalb auf zahlreiche Kopien angewiesen. Seine Bedeutung aber ist außerordentlich gewesen. „Ukiyo" wurde er benannt, „die bewegliche Welt", weil er Szenen aus dem Volksleben zur Darstellung brachte, und aus diesen Ukiyo-e (Ukiyo-Bildern) hat sich die Kunst des Holzschnitts entwickelt. Es muß durchaus festgestellt werden, daß sich die Holzschnittmeister nicht etwa als Graphiker, sondern stets als Maler der Ukiyo-e-Schule bezeichnet haben. Sie daher den Malern als etwas Andersartiges gegenüberzustellen, ist eine reine Willkür. Denn von fast allen großen Meistern dieser Gattung können wir nachweisen, daß sie als Maler genau so tätig waren wie als Holzschnittmeister — etwa wie unser Albrecht Dürer, — ja, wir besitzen noch eine beträchtliche Anzahl solcher Gemälde von ihrer Hand.

Sie haben das Verdienst, die Werke der Hochkunst zum nationalen Eigentum gemacht zu haben. Denn in zahlreichen Büchern vervielfältigten sie die Schöpfungen der alten Maler, besonders jene Impressionen in Schwarz und Weiß, und oft so meisterhaft, daß man nicht mehr an einen Druckstock denkt, sondern die flotten und weichen Striche des Pinsels zu sehen glaubt. So wurde der Holzschnitt ein billiger Ersatz für die Malerei.

Er wurde aber noch mehr: Man darf ihn getrost die nationale Malerei Japans nennen. Ein begeisterter Verehrer altjapanischer Kunst sagte einmal in meiner Gegenwart, ein bestimmter Künstler habe so großartig gemalt, daß er seinen Namen nicht japanisch, sondern chinesisch ausspreche! Denn das war wirklich das Höchste, was ein Meister des Landes der aufgehenden Sonne leisten konnte: daß die uralte chinesische Tradition in seinen Werken lebendigen Ausdruck fand. Deshalb stellt der Holzschnitt, der, wenn er nicht Gemälde kopiert, eine völlig eigenartige Technik zeigt, den Akt nationaler Selbstbesinnung dar. Das hat Minamoto Utamaro empfunden, als er verächtlich auf die „chinesischen Hunde- und Affenmaler“ herabblickte.

Im Holzschnitt pulst das Herz des damaligen Volkes, jenes leichte Herz, jene galante Sinnlichkeit der Tokugawa-Zeit, um deretwillen ihn neuere Japaner so sehr verachtet haben. Keine hundertbändige Geschichtschronik erzählt uns so anschaulich vom Genießen und Entbehren, von Freud und Leid dieser Tage, als die Werke der Ukiyo-e-Meister. Durch sie können wir am besten in die Seele des „Libellen-Eilandes“ schauen lernen.

VORSTUFEN DES HOLZSCHNITTES

Als ältestes Druckbuch Japans wird das Muku shokô gyô genannt, das im 8. Jahre des Tempyô-Hôshi, 765 unsrer Zeitrechnung, auf Befehl des Kaisers Shôtoku (765—770) herausgegeben wurde. Es enthält aber keine Bilder. Wann man zuerst Bilder gedruckt hat, steht nicht fest. Bereits 1325 veröffentlichte der Priester Ryôkin eine Reihe religiöser Zeichnungen, die den Pilgern als Wallfahrtsandenken verkauft wurden. Derartige Blätter existieren noch zahlreiche. Ich habe in diesem Jahre auch zwei Meisternamen entdeckt: Tenki Shunjitsu und den Erzbischof Kōgen. (Slg. Altkunst). Auf alte Zeiten weisen auch die beiden grandiosen Männerfiguren von verschiedenen Künstlern, deren eine mit Rot gefärbt ist, Abb. 2, 3. Die erste wirkt noch primitiver als die zweite. Ihr Meister scheint auf eine chinesische Vorlage zurückgegriffen zu haben.



2. „Ziegeldruck" mit Rot gefärbt. Knappe mit zugebundenem Feldzeichen. Früher Slg. Jaekel.



3. „Ziegeldruck.“ Krieger im Kampfe mit zwei Wölfen.
Früher Slg. Jaekel.



4. „Ziegeldruck" aus einem „Ise monogatari", wohl Anfang des 16. Jahrhunderts. Rosse am Fuji. Slg. Kurth.

Das älteste bisher bekannte illustrierte Buch scheint das Tengu dairi (Slg. Gillot) zu sein, wenn nicht eine Reihe von Romanillustrationen der Slg. Jaekel und Kurth noch älter sind (Abb. 4). Diesen stehen die Fragmente des Nichiren daishônin chû-gwa-san von 1632 formell nahe, die in den Slg. Succo, Kurth, Natvig und Loewenstein zerstreut sind (Abb. 5). Anders ist nach Stil und Auffassung sicher das nach einem chinesischen Vorbilde gezeichnete Butsu setsu shû wo kyo von 1582 (Slg. Vever). 1608 erschien das zweibändige Ise monogatari mit 49 Illustrationen, die auf verschieden getöntes dünnes chinesisches Papier gedruckt sind (Slg. Vever, Slg. Kurth) (Abb. 6). Zum Verständnis der hier wiedergegebenen Bildprobe und der beiden



5. Aus dem „Nichiren daishônin chû-gwa-san".
Erzbischof Nichiren (1222—82) oben vor Buddhabild, unten zu Roß. 1632. Slg. Kurth.

vorigen Abbildungen sei bemerkt, daß der Japaner seine Stoffe nicht in gleicher Gesichtshöhe wie wir, sondern von oben herab anschaut, so daß sich oft eine dargestellte Gegend landkartenartig ausdehnt und die Wolken nicht nur mitten durch das Bild gehen, sondern sogar seinen unteren Abschluß bilden. Stilistisch hochinteressant ist die Vergleichung der drei Abbildungen. Auf den ersten, wesentlich älteren, gleichen die Wolken noch spiralig geronnenen Metallklumpen, auf der dritten erinnern sie schon an deutsche Holzschnittmanier. Man beachte auch auf Abb. 4 die erhobene Hand des oberen Knappen, die über die stehengebliebenen Gesichtslinien hinweg gezeichnet ist. Das ist in späterer Zeit nicht mehr vorgekommen! — Das Ise monogatari



6. Aus dem „Ise monogatari" von 1608. Prinz Narihira entführt eine Hofdame. Slg. Kurth.

eröffnete den Reigen einer Anzahl ähnlicher Illustrationswerke. 1626 wurde das Heiji monogatari, 1629 das Shokyo hiden, gegen 1630 das Taka-tachi, gegen 1650 das Shinnyô-dô engi, 1656 in Kyoto das Heike monogatari herausgegeben.

Der ganze Stoff bedarf noch eines gründlichen Studiums. An dieser Stelle aber ist eine Frage von besonderer Wichtigkeit: Wenn schon vor dem Erscheinen des ersten Buches des Hishikawa Moronobu 1659 eine so stattliche Anzahl illustrierter Werke vorhanden war — und es werden fraglos noch mehr gefunden werden! —, wie kam man darauf, diesen Mann als den Erfinder

des Holzschnittes zu feiern? Wenn seine „Edo-e" (Edo-Bilder, Yedo das heutige Tôkyô) nur an Zahl den früheren Veröffentlichungen überlegen waren, so wäre doch der Ehrenname eines Erfinders völlig unberechtigt!

Vielleicht gibt folgendes eine Lösung: Ein Teil der mir vorliegenden Proben jener alten Werke ist sicher nicht von Holzstöcken gedruckt. Ihr Korn erinnert an mineralische Stoffe, etwa Ziegel, oder bei fettigen Umrissen an Bleiplatten. Diese letzte Technik hat sich in Osaka noch bis in das 19. Jahrhundert hinein erhalten. Es ist daher sehr gut möglich, daß Moronobu wirklich als erster den Holzstock eingeführt hat. Dann ist der Lobpreis eines alten Verschens von 1683 berechtigt:

Ein Haus des Glückes,
Aus Föhrenholz errichtet
Auf einer Bergburg,
Ihm gleichen Hishikawas
Berühmte Ostlandbilder.

Daß der Dichter nicht das fast ausschließlich angewendete Kirschbaumholz nennt, hat seinen Grund darin, daß die Föhre der Glücksbaum als solcher ist. Entscheiden wird sich die ganze Frage aber erst bei umfassenden Untersuchungen lassen.

I. DIE SCHWARZDRUCKE

A. DER RUNDLICHE STIL

1. DIE BÜCHERILLUSTRATOREN

Aus den herrschenden Typen der Malerschulen ist der Stil der ersten Holzschnittzeit am besten zu erklären. Da der Japaner Farbenperspektive und Schatten nicht kannte oder nicht kennen wollte, wurde entweder die konturlose Farbenmasse oder die Umrißlinie bis zur höchsten Meisterschaft behandelt. Die Holzschnitte, die nicht alte Gemälde kopierten, übernahmen ausschließlich die Umrißlinie und riefen nur durch mächtige Flecke des tiefsten Sammetschwarz eine gewisse Farbigkeit hervor. Es ist aber durchaus wahrscheinlich, daß die meisten für den Verkauf mit der Hand gefärbt wurden. Das war, wie gezeigt, bereits auf den Drucken vor Moronobu üblich. Wollte man ein Werk besonders kostbar ausstatten, so trug man nach Art der Tôsaschule opake Massen auf, die man auf das feinste ausmalte. Das matte Metallgold diente dabei zu zartester Ornamentierung. Die Gesichter solcher Drucke wirken wie weißes Email, ihre Linien sind mit haardünnem Pinsel eingefügt, da die starke Farbendecke die Konturen des Druckes völlig verbarg. Bei weniger kostbaren Büchern legte man bestimmte Flächen mit Braun, Dunkelrot, Zinnoberrot, Gelb, Olivgrün an, und die Flüchtigkeit und Unebenmäßigkeit der Färbung beweist den wohlfeilen Massenvertrieb. Von einem bestimmten System der Kolorierung aber kann hier noch keine Rede sein. Der Holzschnitt war eben verbilligte Buchmalerei.

Bei den Formen herrscht in der ersten Zeit das Rundliche vor. Diese Gesichter sehen feist aus, ohne der Anmut zu entbehren. Die Finger runden sich in flott gezogenen Linien, ohne die Ansätze der Gelenke zu zeigen. Die Ärmelausschnitte bilden Ovale in der überlieferten Form der japanischen Perle. Ein kühner Schwung, nur wenig gebrochen, beherrscht die Faltenmasse der Gewänder, die durch starke, saftig ansetzende Pinselstriche angelegt werden. Derselbe Schwung in den rundlichen Gestalten, ja selbst in der Landschaft, in dem Gewölk. Dabei eine sprudelnde, quirlende, zappelnde Lebendigkeit und doch wieder eine feierliche Gemessenheit. Eine Auffassung des Lebens, die von Kraft strotzt.

Der älteste Holzschnitt diente hauptsächlich der Buchillustration. Es dürfte schwer sein, aus der alten Hishikawa-Schule einen Einblattdruck nachzuweisen. Die als solche ausgegebenen Stücke stammen fast alle aus Albums, und ein Einblattdruck des Moronobu (Slg. Straus-Negbaur) ist erst nach des Meisters Tode herausgegeben worden.

Hishikawa Kichibei Fujiwara Moronobu (1638—1714) wird als Vater der neuen Kunst und als Gründer der großen Hishikawa-Sippe gefeiert. Sein Großvater Shichieimon war Stofffärber im Flecken Hôta im Heiguri-Bezirk der Provinz Bôshû (al. Awa), sein Vater Kichieimon Michishige, ebendort Kunststicker, wurde später Mönch und starb am 15. Februar 1662. Er selbst betrieb zunächst das Gewerbe seines Vaters, ging dann nach Yedo und zeichnete Stoffmustervorlagen. Dabei entdeckte er sein Talent zur Malerei, ging bei den Tôsa-Malern in die Schule, schloß sich dann der Art des Ukiyo Matabee an, der damals schon gestorben war, und gründete endlich ein eigenes Atelier. Das war die Wiege des Meisterholzschnitts. Einige 80 Bücher mit Illustrationen seiner Hand sind bisher nachweisbar, über 100 hat er herausgegeben. Das erste, das wir besitzen, stammt von 1659. Als er sich 1694 das Haupt scheren ließ und unter dem Namen Yûchiku ein Mönch im Kloster seines Heimatortes wurde, hinterließ er seinen Söhnen noch eine große Anzahl von Zeichnungen, die in mindestens fünf Büchern bis 1701 herausgegeben wurden. Eine Bronzeglocke im Rinkaizan-hetsugwan-Tempel zu Hôta, die er gestiftet, zeugt von der Frömmigkeit des welttoten Mönches; als Mensch aber, als Lebewesen gegenüber dem Mönche nach japanischer Anschauung, war er ein liebenswürdiger Schalk, wie sein drolliges Gedicht beweist, das ich in der „Japanischen Lyrik", Seite 68 f., veröffentlich habe, und ein Freigeist, auch ein unruhiger Zugvogel, wie sein häufiger Wohnungswechsel in Yedo (vgl. den Stadtplan in meinem „Sharaku") erkennen läßt. Seine Vielseitigkeit als Künstler grenzt an das Fabelhafte. Seine Figuren atmen Kraft und Fülle und zucken oft vor Lebendigkeit. Seine humoristische Ader und seine löwenkühne Phantasie sprüht am meisten in seinen erotischen Träumen. Kein japanischer Meister hat dies Gebiet mit der gleichen verblüffenden Selbstverständlichkeit behandelt, die bei ihren monumentalen Ausdrucksformen die Schwüle



7. Hishikawa Moronobu: Fürst Yoritomo hoch zu Roß.
Aus einem „Heldenbuch". Slg. Kurth.

gemeiner Sinnlichkeit verliert. Wer seine und Kôrins malerische Werke nebeneinander hält, der empfindet, daß diese beiden Genies und Genießer sich auch im Privatleben berührt haben müssen, obgleich Kôrin erst 34 Jahre alt war, als Moronobu ins Kloster ging (Abb. 7, 8).

Eine große Sippe von Schülern schloß sich dem gefeierten Meister an. Zunächst eine Reihe von Blutsverwandten: sein Bruder Masanojô. Sein erster Sohn Kichieimon, später Kichibei Morofusa, Mitarbeiter des Vaters, später Stoffärber, der das Sugate hyakunin isshu des Moronobu kurz nach dessen Mönch-



8. Hishikawa Moronobu: Aus einem Shungwa. Liebespaar mit dem „Tagelied" des Dichterprinzen Narihira (vgl. Kurth, Japanische Lyrik, S. 31 f.). Slg. Succo.

werdung veröffentlichte. Sein zweiter Sohn Junojô Moronaga I, der besonders als Kolorist von Holzschnitten gerühmt wird. Ob Morobei, der sich selbst als Sohn des Moronobu bezeichnet, der dritte Sohn oder nur ein Schüler war, ist noch unklar. Die Enkelin des Moronobu, Osawa, deren Porträt uns Okumura Masanobu aufbewahrt hat (Abb. 9), malte bereits in ihrem 15. Lebensjahre Frauenbildnisse. Von Moronobu-Schülern, die den Namen Hishikawa führten, seien genannt: Moronaga II, Morotsugi, Moromori oder Katsutada, Masanobu (Hishikawa!), Tomofusa und Shimbei. Ihnen schloß sich die Ishikawa-Sippe an. Ihr bekanntester Meister ist Toshiyuki, von dem noch drei Bücher existieren, ebenso ein Blatt mit zwei Schönheiten, das von 1714 datiert ist. Sein Schüler war Ishikawa Kamishô Ryûshû, von dem noch ein Album von glänzender Zeichnung und Moronobu-Kraft vorhanden ist (Slg. Kurth). Eine bedeutende Rolle in der Moronobu-Schule spielten die Furuyama. Ihr Hauptvertreter ist Moroshige, der sich auch Hishikawa



9. Porträt der Enkelin des Moronobu, der Ukiyo-e Meisterin Osawa, von Okumura Masanobu in dem Werke „Ehon fûga shichi Komachi". 1723. Slg. Kurth.

Dairôbei nannte und 1692 und 1698 Bücher erscheinen ließ. Er war ein glänzender Kolorist. Nach alter Art bedeckte er gern die Fleischteile seiner Blätter, besonders in Shungwa-Albums, mit opakem Weiß, in das er dann neue Konturen zeichnen mußte. Derselben Gruppe schloß sich der Moronobu-Enkel Moromasa an, der später den Malstil der Hishikawa aufgab und zu den Schauspielerzeichnern überging. Von ihm stammen Porträts des Mimen Danjûrô II. Furuyama Morotane hat ebenfalls Schauspieler gezeichnet.

Sonstige Moronobu-Schüler waren: Sugimura Masataka, Mitarbeiter des Moronobu 1689, und Kichikawa Shôsen Masanobu. Endlich sei eine Moronobu-Schülerin zum ersten Male namhaft gemacht: Ryûjo, die Tochter des kaiserlichen Banneroffiziers Sanki Buneimon zu Yedo, die noch bis gegen 1735 wirkte. Dies geniale Mädchen, das bereits im siebenten Lebensjahre den Ukiyo-e-Stil erlernte, wurde als „die Malerin“ gefeiert. Sie scheint mehr Gemälde als Holzschnitte geschaffen zu haben.

Die Haupterbschaft des Bücherillustrators Moronobu hat Sukenobu angetreten. Nishikawa Sukenobu, aus der Familie der Fujiwara, der sich auch Magoeimon, später Ukiyô, Jitokusai, Jitokusô und Bunkwadô nannte, lebte nach den besten Quellen von 1671—1751. Sein Vater hieß Fueimon. Er lernte in Kyoto bei dem Kanô-Meister Eino, machte sich dann selbständig und ging ganz zum Holzschnitt über. Von seiner angeblichen Übersiedelung nach Osaka wissen die besten Quellen nichts. Seine Bücher sind, soweit ich das feststellen kann, in Kyoto gedruckt. Einblattdrucke von ihm sind selten, er widmete sich fast gänzlich der Bücherillustration. Es werden von ihm 42 Werke aufgezählt, es gibt aber viel mehr. Sein Shungwa (erotisches Buch) Kôshoku futatsu no oka, in dem er „das Geheimspiel innerhalb eines Perlenvorhangfensters“ dargestellt, brachte ihn vor Gericht und trug ihm einen schweren öffentlichen Verweis ein. Er war ein unermüdlicher Schilderer des Frauenlebens aller Stände, ohne durch große Originalität zu glänzen. Sein rundlicher Typ geht deutlich auf Moronobu zurück (Abb. 10). In meiner „Japanischen Lyrik“ habe ich seine Blätter besonders bevorzugt: Tafel vor Seite 1, Seiten 22f., 26f., Tafel bei Seite 40, Seite 46f., Seite 88. Handkolorierte Einblattdrucke von ihm gehören zu den Seltenheiten. Sein Sohn Suketada setzte seine Tradition fort. Wir kennen eine ganze Reihe von Büchern seines Pinsels. Sein Stil ist herber als der seines Vaters, seine Ausdrucksformen sind langweilig.

Tsukioka Tange Masanobu Rôjinsai (1717—1786; v. Seidlitz Seite 83 macht zwei Künstler daraus, läßt sie aber wenigstens im selben Jahre sterben) war für Osaka, was Sukenobu für Kyoto war. Seine zahlreichen Bücher verraten aber bedeutend mehr Originalität, und in seinen Stoffen ist er vielseitiger. Vor



10. Nishikawa Sukenobu: Halbblatt aus dem „Ehon Waka no ura" von 1734, Bd. III. Beste Zeit. Slg. Kurth.

ihm wirkte ebendort Tachibana Morikuni (1670—1748), der neben eigenen Illustrationen besonders ältere Gemälde in wunderbar flotter Art auf den Holzschnitt übertrug. (Proben seiner Kopien in meiner „Japanischen Lyrik" Seiten 74, 119, 125, 136. Das an vorletzter Stelle zitierte Bild, die berühmte „Wildgans", hat sich sogar als Vergleichungsobjekt in Heinrich Schäfers prächtiges Buch „Von ägyptischer Kunst" verirrt, Tafel 50.) Gleichfalls in Osaka und gleichfalls als Kopist alter Gemälde war Ooka Shumboku Ichiô tätig (ca. 1690—ca. 1773, Bildprobe „Japanische Lyrik", Seite 18).

Das Shunshôsai- und Shunchôsei-Problem ist noch nicht ganz geklärt. Die andern zahlreichen Meister, die nur Bücher illustriert haben, übergehe ich an dieser Stelle.

2. MEISTER VON EINZELBLÄTTERN

Man kann darüber streiten, ob man die Kunst des freien Holzschnittes nicht erst bei den Einzelblättern beginnen lassen soll. Von Schauspielplakaten, Mimenporträts, Landschaftsbildern und Flugblättern mit merkwürdigen Ereignissen wird später die Rede sein. Am edelsten und geschlossensten sind die Einblattdrucke mit den Bildnissen schöner Frauen. Sie scheinen dem Kwaigetsudô-Kreise ihren Ursprung zu verdanken.

Für den Gründer der Kwaigetsudô-Sippe wird von jetzt ab in der Geschichte des Meisterholzschnitts ein größerer Platz eingeräumt werden müssen, als es bisher geschah. Schon werden seine Blätter für phantastische Preise verkauft, sein Name ist einer der bekanntesten geworden, und neue Funde beweisen die Berechtigung seines Ruhmes. Ich stehe nicht an, ihm unter den Frauendarstellern der ältesten Zeit die Palme zu erteilen. Von einer ihm angedichteten Nebenbuhlerschaft mit Moronobu kann schon darum keine Rede sein, als eben Moronobu keine Schönheiten auf Einblattdrucken und der Gründer der Kwaigetsudô-Familie keine Buchillustrationen gegeben hat und zwischen Einblattdrucken und Büchern füglich keine Konkurrenz bestehen kann. Immerhin beweist diese Behauptung, für wie einflußreich man diese Persönlichkeit gehalten hat.

Zunächst ist festzustellen, daß Kwaigetsudô ebenso wie Hishikawa oder Torii oder Okumura ein Sippenname und nicht ein Einzelname ist. Daß man dies verkannte, hat große Verwirrung angerichtet. Was ich nach besonderen Studien („Die Kwaigetsudô-Sippe", vgl. Anhang) feststellen konnte, fasse ich im folgenden kurz zusammen: Das Haupt der Schule hieß Kwaigetsudô Ando (japanisch: Yasunori, soll auch Ankei signiert haben), aus der Familie der Okasawa (nach andern Okaki). Sein gewöhnlicher Name war Genshichi. In der Genrokuzeit (1688 bis 1703) wohnte er in der Shuhô-Straße des Asakusa-Viertels von Yedo und war noch in der Shôtoku-Periode (1711—1715) tätig. Als echtes Kind seiner Zeit wurde er in eine galante Intrigue verwickelt, die ihm verhängnisvoll werden sollte. Am Hofe des Shôgun Ietsugu (1712—1716) lebte eine Hofdame Eshima, die uneingedenk ihres Ranges den Schauspieler Kushima Shingorô liebte.

Ando, der wohl als Bildnismaler in jenen Kreisen Zutritt hatte, trug nicht nur die Briefe des verliebten Paares hin und her, sondern vermittelte auch seine Zusammenkünfte. Wenigstens wurde er, als es zu einem Skandal kam, dessen angeklagt und nach der Insel Oshima vor der Tôkyô-Bucht verbannt, und in dieser Verbannung sollen die meisten seiner Gemälde entstanden sein. Nach Angabe einer Quelle hat er seine großen Schwarzdrucke nach der Art des Torii I gern mit Zinnober (tan) gefärbt, auch wird er als Stoffmusterzeichner gerühmt, was ganz zu seiner künstlerischen Eigenart paßt. Er war der Maler schöner Frauen kat exochen, ihm gebührt wohl auch die Ehre der Erfindung von Einzeldrucken, die ihren Reizen huldigen. Sechs seiner Gemälde sind in Kopien bekannt geworden. Seine Frauenbildnisse verdienen das Prädikat des Klassischen. Gesunde Prachtgestalten in mächtig behandelten Faltenmassen schwerer Gewänder, die edlen Leiber in der Biegung des japanischen Weidenbaumes (yanagi), die Köpfe leicht vornüber geneigt, eine wundervolle Herbheit und Geschlossenheit, vornehme und strenge Weiblichkeit. Man kann bei seiner großartigen Linienmelodie zum Dichter werden! Die Frauen schreiten nicht, sie scheinen im Äther zu schweben wie die Sixtinische Madonna, ihr Antlitz strahlt feierlichen Ernst. Heiß umstritten ist seine Zuweisung an irgendeinen Meister oder irgendeine Schule. Die einen nennen Moronobu, die andren Torii I, Miyagawa Chôshun oder Okumura Masanobu seinen Lehrer, wieder andre weisen ihn der alten Tôsa-Schule zu. Ich halte ihn für ebenso ein Original, wie es Moronobu und Kôrin gewesen sind, gleichfalls ist mir sicher, daß Torii I und Masanobu von ihm beeinflußt worden sind und nicht umgekehrt. Er signiert „Nihon gikwa Kwaigetsudô Ando zushi“, „Maler japanischer Scherzbilder K. A.“ und ähnlich, und in der seltsam kritzeligen Art seiner Handschrift signiert auch seine ganze Sippe.

Der Fortsetzer seiner Tradition war Chôyôdô Anchi (japanisch Yasutomo), der sich durch die Signatur Kwaigetsudô miyû („späterer Zweig der K.“) ausdrücklich zu ihm bekennt. Er und nicht sein Lehrer ging auch bei Chôshun in die Schule. Er wirkte in der Kyôhô-Epoche (1711—1735). Seine Werke (es sind ein Holzschnitt und zwei Gemälde bekannt) stellen ihn würdig neben den Meister; und wie dieser sich „der Kwaigetsudô“ als solcher

nannte, nannte er sich „der Chôyôdô“. Drei Schüler schlossen sich ihm an: Dohan (japanisch Norishige), Doshû (japanisch Norihide) und Doshin (japanisch Noritatsu). Was ich von den ersten beiden gesehen habe, wirkt wie Plagiate von Werken ihres Lehrers. Der Dritte ist der bedeutendste. Ein prachtvolles Kakemono von ihm besitzt die Slg. der Frau Straus-Negbaur (Abb. 11).

Der Kwaigetsudô-Sippe verwandt ist Kûmeidô Nobuyuki. Ein Gemälde von ihm erinnert sehr stark an ein Werk des Doshû.

Auf den Zusammenhang der Künstlerfamilie mit dem Maler Chôshun einzugehen ist hier nicht der Ort. Dagegen muß eines Meisters gedacht werden, dessen Art mit der des Kwaigetsudô Ando im engsten Zusammenhang steht: des Hanegawa Chinchô, wenn dieser auch der offizielle Schüler des ersten Torii war. Chinchô, aus dem Clan der Manaka, auch Okinobu, Ota Bengorô und Sandô benannt, stammte aus altem Adel. Er wurde um 1680 im Dorfe Kawaguchi (alter Name: Ota) im Saitama-Bezirk der Provinz Bushû geboren. Ein Ritter ohne Furcht und Tadel, der so streng auf sein Adelszeremoniell hielt, daß er sogar bei Wanderungen zur Blumenschau oder in die Abendkühle das schöne Schulterkleid seines vornehmen Standes (kataginu) nicht ablegte. Einen Verleger, der ihn für freie Kleidung, Kost und Wohnung in Dienst nehmen wollte, fertigte er mit den Worten ab: „Ein Edelmann ist ja meist arm; wenn er aber in den Wohltaten seiner Mitbürger baden soll, so ist das doch zu peinlich! Ich bin jedenfalls nicht willens, meine Schenkel für fünf Maß Reis zu krümmen (ein Zitat), geschweige denn, Ihnen meinen Pinsel für die Erhaltung meines nackten Lebens zu verkaufen.“ Er malte auch nur, wenn er in „Stimmung“ war, nie des bloßen Gelderwerbes wegen, wenn ihn seine Laune auch bisweilen zu Schauspielplakaten begeisterte. Er hat zahlreiche Bücher illustriert, wie Yoshiwara-Führer, „Rotbücher“, Musikdramen, selbst Predigtsammlungen. Im hohen Alter stiftete er ein Selbstporträt für den Tempel seines Heimatsdorfes und starb am 22. Juli 1754 im Hause seines alten Freundes, des Großgrundbesitzers Fujiike zu Kawatsuma. Nach alter Sitte sang er sein eigenes Sterbelied:

Wenn nun die Seele
Welk abfällt, — wie erfaß' ich
Das letzte Blatt noch!



11. Kwaigetsudô Doshin: Oiran nach dem Bade. Gemälde in lichten Tönen (Blaßblau, Warmbraun). Beachte die Transparenz des linken Armes. Slg. Straus-Negbaur.

(vergl. meine „Japanische Lyrik“, Seite 73). Seine Leiche wurde im Tôen-Tempel am Teichrand des Shitaya-Viertels von Yedo beigesetzt. Er ist sein Leben lang ein einsamer Mensch gewesen und hat auch kein Weib heimgeführt.

Der Höhepunkt seiner Kunst liegt nicht in seinen zahlreichen Büchern, sondern in den Einzelblättern mit Bildnissen schöner Frauen, die Kraft und Vornehmheit atmen. Er ist nicht so anmutig wie Kwaigetsudô Ando, seine Linien haben mehr etwas „Metallisches“, so wenig er das „Metallische“ schätzte.

B. DER HERALDISCHE STIL

Die Verwandtschaft der ältesten Holzschnitte mit gleichzeitigen Malereien ist in die Augen fallend. Man vergleiche nur die Behandlung der zarten Fleischkonturen und die massigen Pinselstriche der Gewandfalten. Je mehr sich aber der Holzschnitt zu selbständiger Kunstgattung entwickelte, desto strenger wurde sein aus der Technik der Holzstöcke geborener Stil. Eine gewisse Manier, eine Art Erstarrung der Linien führte sich ein, gleichzeitig ein fester Kanon der Färbung, der vom Naturalistischen in das Symbolische, man darf sagen „Heraldische“, überging. Das „Sehenwollen“ ist ja in der ganzen östlichen Kunst so äußerst wichtig. Man wollte schattenlos sehen, weil der huschende Schatten ein quecksilbrig-bewegliches Phantom war, und so hielt man es unter seiner Würde, ihn darzustellen. So wollte man in dieser Epoche nur bestimmte Formen und Farben sehen und geriet unmerklich in das symbolische Element hinein: man malte in Hieroglyphen, an deren Deutung der Beschauer gewöhnt wurde. Da das aber ohne bewußtes Programm geschah, so liegt in jenen Werken ein Ausdruck der Kindlichkeit, wie er später ganz verschwunden ist. Ich habe absichtlich das Wort „Primitive“ vermieden. Es ist sehr schwer, eine letzte Grenze zu ziehen. Ich ziehe sie am liebsten vor den Zweifarbendrucken, die mir mehr archaisierend, als naiv erscheinen. Da es aber nicht leicht ist, in den Geist der alten Tage einzudringen, besonders für uns Westländer, wird sich bei jedem die Scheidung verschieden gestalten, wenn der Ausdruck „primitiv“ nicht zur leeren Vokabel werden soll oder bestenfalls auf die Einfachheit technischer Mittel geht. Gegen Hokusai war ja sogar Harunobu ein „Primitiver“!



12. Torii I Kiyonobu I: Hoso-e. Urushi-e mit Beni, Gelb, Glanzorange und Goldpulver. Der Schauspieler Ichikawa Ebizô (Danjûrô I, † 1704!) als pfeilschleifender (ya-no-ne) Soga Gorō. Slg. Kurth.

Als den Vater des „heraldischen Stils“ darf man Torii I Kiyonobu I bezeichnen. Die ganze Torii-Sippe war eine Heldenbrut. Sie beherrschte ihre Eigenart jahrzehntelang unumschränkt, und ihre stolze Schule hat sich bis auf unsre Tage erhalten. Die drei letzten „regierenden“ Torii sind Torii V Kiyomine Kiyomitsu II, Torii VI Kiyosada II Kiyomitsu III und Torii VII

Kiyotada IV. Diese Zählung ist für sie charakteristisch: So zählten die Sippen der Volksschauspieler ihre Vertreter (vgl. meinen „Sharaku", Seite 17ff.), und die Torii-Familie geht auf einen Schauspieler zurück. Das war Torii Kiyomoto, sonst Shôshichi genannt (ca. 1635—ca. 1692), ein Mime untergeordneten Ranges, der in einem Theater zu Osaka tätig war, sich aber dadurch einen Namen machte, daß er einerseits jene violetten seidenen Stirnkappen für Frauendarsteller, die „Purpur"- oder „Rüpelkappen" (Abb. 72) — wahrscheinlich 1655 — erfand, andrerseits als geschickter Zeichner die ersten Theaterplakate für die Bühne am Dôtom-Graben zu Osaka herstellte. 1687 zog er nach Yedo und gab 1690 die ersten Plakate für das dortige Ichimura-Theater heraus. Der älteste Sohn dieses „vielseitigen" Mannes war Torii I Kiyonobu I, auch Shôbei genannt. Er wurde 1664, wahrscheinlich in Osaka, geboren. 1687 nahm sein Vater ihn und die andern Söhne nach Yedo mit, wo er den Stil des Moronobu studierte. Zunächst zeichnete er, gleich seinem Vater, zahlreiche Theaterplakate; um die Jahrhundertwende aber erfand er jene kleineren Einblattdrucke (hoso-e) mit Schauspielerporträts, auf denen er besonders gern den ersten Volksmimen von Yedo, den berühmten Danjûrô I (geb. 1650, auf offener Bühne ermordet 1704, als er in einem selbstverfaßten Stück auftrat) darstellte. Sein erstes nachweisbares Danjûrô-Bildnis stammt von 1701. Er hat ihn übrigens auch auf Lackschalen gemalt. 1703 führte er die sogenannten Tan-e ein und damit eine Art des „heraldischen" Kolorits, indem er nebst seinem Bruder Kiyomasu die Holzschnitte mit einer Art Zinnober oder Mennig (tan) und einem aus Pflanzen gewonnenen Gelbsaft (kishiru) färbte. Die Notiz, daß er Blätter mit seinem Lieblingsschauspieler noch in dieser Technik veröffentlicht habe, datiert dieselben zwischen 1703 und 1704. Fast zwei Jahrzehnte erhielt sich diese Technik, von da ab ging er gleich den anderen Meistern zu den Urushi-e und Beni-e über (s. u.). Er starb am 28. Juli 1729 und wurde im Seijô-Tempel in der Matsuyama-Straße des Asakusa-Viertels von Yedo beigesetzt (Abb. 12—14).

Seine ersten Werke verraten den rundlichen Stil und den grandiosen Schwung der Hishikawa-Schule, der sich noch deutlich auf den frühen Tan-e findet (vgl. „Sharaku", Tafel 3). Später



13. Torii I Kiyonobu I: Hoso-e. Urushi-e mit Beni, Gelb und Goldpulver. Zwei Schauspieler (Monsabrô und Utagawa) als Samurai mit Laterne und Dame in Schneelandschaft. Slg. Succo.

wurden seine Formen starrer, wie aus Metallplatten geschnitten, und verloren an Greifbarkeit, ohne ihre alte Kraft einzubüßen.

Die Verwirrung, die über Torii II Kiyomasu herrschte, habe ich durch die Veröffentlichung eines seiner Schauspielerplakate aus meiner Sammlung von 1693 („Sharaku“, Tafel 3) endgültig gelöst.



14. Torii I Kiyonobu I: Hoso-e. Beni-e mit Blau, Gelb und Goldpulver. Eine der 8 berühmten Landschaften des Biwasees („Omi hakkei"): „Das Abendrot von Seta." Slg. Kurth.



15. Torii II Kiyomasu: Zwei Hoso-e aus einem Triptychon. Urushi-e mit Beni, Gelb, Blau, Grün und Goldpulver. Zwei Helden, einer hoch zu Roß, einer mit Ringkampffächer. Ein zweiter Reiter fehlt. (Nach F. Succo). Bemerkenswert die Isokephalie! Früher Slg. Rex.

Er war der Bruder, nicht der Sohn Toriis I und wurde ca. 1679, wahrscheinlich auch in Osaka, geboren. In der Schule seines Bruders gab er bereits als 14jähriger Knabe das genannte Plakat mit Danjûrôs I Figur heraus und schuf später eine große Anzahl von Einzelbildnissen der Mimen von Yedo in seines Bruders Art. Daß er schon im Knabenalter publizierte, darf nicht wunder nehmen; die japanische Kunst ist an solchen frühreifen Genies recht reich (vgl. Seite 19 ff.). Er war nicht ganz so originell und kraftvoll wie

Torii I, wir besitzen aber erlesene Blätter von ihm (vgl. „Sharaku", Tafel 5), die man jenen würdig an die Seite stellen kann. Er war wohl auch der erste, der eine Reihe von Schauspielerbrustbildern herausgab (Slg. Straus-Negbaur). Nach Toriis I Tode wurde er Führer der Sippe, hat noch den Zweifarbendruck miterlebt und angewendet und starb als Achtziger am 2. Februar 1763. Seine Reste wurden in demselben Tempelbezirk beigesetzt, der die Leiche seines Bruders barg (Abb. 15, 16).

Söhne des Torii Kiyomoto und gleichzeitig Schüler ihres Bruders Kiyonobu waren Torii Kiyotada I und Torii Kiyoshige. Kiyotada hat sowohl Tan- als auch Urushi-Bilder herausgegeben. Gleich seinem Lehrer zeichnete er Schauspielerporträts. Während dieser aber nur selten die schönen Frauen in den Bereich seiner Kunst zog, finden sich von Kiyotadas Hand bereits Dreiblattfolgen (Sambukutsui in Hoso-e-Format) mit den Bildnissen berühmter Kurtisanen von Yedo, Kyoto und Osaka, wie sie besonders der Masanobu-Schule eigen sind. Seine Formen haben etwas Steifes, Gemessenes, trotzdem ist seiner Kunst eine gewisse Großzügigkeit eigen, die ihn neben seinen Bruder Torii II stellt. Kiyoshige ist ein sehr interessanter Meister mit höchst charakteristischen Mimenbildnissen, der als einer der ersten für diese Porträts die Form des Naga-e (Langbild) oder Hashirakakushi eingeführt hat, jenes schmale Hochformat, dessen geschickte Raumausnutzung der Kompositionsfähigkeit eines Meisters ganz besondere Kraftproben zumutet. Er war wohl auch der erste, der denselben Kopf eines Schauspielers mit völlig identischen Linien auf verschiedene Körper und Trachten setzte, wie das später die Toyokuni-Schule gern getan hat. Eins seiner besten Naga-e ist ein Blatt der früheren Hayashi-Sammlung mit einer recht lebendigen Perlentaucherin. Da er sowohl Tan-Bilder als auch Zweifarbendrucke herausgab, muß ihm eine ziemlich lange Schaffenszeit zugewiesen werden. Seine Bildnisauffassung könnte fast für einen Prototyp des Sharaku gelten! (Abb. 17). — Vielleicht ist hier auch der wenig bekannte Torii Kiyotsune I zu nennen.

Zur zweiten Torii-Generation sind die sonstigen Schüler des Kiyonobu, die des Kiyomasu und des Kiyotada zu zählen. Kiyonobu-Schüler waren die Schauspielerzeichner Kiyorô (mir nur literarisch bekannt), der recht tüchtige Kiyotomo und der sehr seltene



16. Torii II Kiyomasu: Hoso-e. Urushi-e mit Beni, Gelb, Blau, Olivgrün und Goldüberfang. Schauspieler in den Titelrollen des 1709 verfaßten Dramas „Onatsu und Seijûrô“ von Chikamatsu. Slg. Terauchi.

Kiyoharu (Torii I), Kiyomasu-Schüler seine Söhne Hanni, Torii III Kiyomitsu I und Torii Shirô Kiyonobu II. Von den beiden letzten wird noch die Rede sein. Als Schüler des Kiyotada I wären vielleicht Torii Tadaharu und Morotada anzuführen.

Der ältesten Torii-Generation schloß sich eine Reihe von Gruppen an, die ihre Traditionen mehr oder weniger unabhängig übernahm. Dazu gehören Katsukawa Terushige (Abb. 18. Auf den mir bekannten Blättern signiert er nur mit seinem Namen, ohne gwa oder fude I) und Nishikawa Terunobu. Die Tochter des Terunobu, Nishikawa Omume, habe ich zum ersten Male als Ukiyo-e-Meisterin namhaft gemacht. Ihre Sippe widmete sich früher der Bücherillustration. Sie selbst erfand eine gewisse Holzschnittechnik für die Darstellung des Stirnhaares von Kurtisanen. Okumura Masanobu hat uns ihr Porträt überliefert: eine hübsche junge Dame mit vollem Apfelgesicht (abgebildet in meinen „Meisterinnen des japanischen Holzschnittes"). 1909 tauchte in der Happer-Sammlung ein Katsumura Terunobu mit einem vortrefflichen Frauenbildnis auf, der auch nur mit seinem Namen signiert. Er schreibt das teru nicht wie Nishikawa Terunobu, sondern wie Katsukawa Terushige, mit dem er zweifellos zusammen gehört. Ferner sind zu erwähnen: Fujikawa Yoshinobu und Tamura Yoshinobu — es gibt noch zwei andre viel spätere Yoshinobu —, Tamura Sadanobu, Kichikawa



17. Torii Kiyoshige: Naga-e mit Beni und Braun. Schauspieler als gepanzerter Samurai im Gefecht. Früher Slg. Jaekel.



18. Katsukawa Terushige, Art der älteren Torii: Hoso-e. Beni, Blau, Oliv, Gelb, Goldpulver. Szene aus einem Soga-Drama: Ein Soga-Bruder fällt seinen Feind. Früher Slg. Jaekel.

Katsumasa und der bisher in zwei Urushi-e nachgewiesene Kiyomizu Mazunobu.

Unsicher ist noch die Zuweisung der Kondô-Familie, die von verschiedenen neueren japanischen Quellen gegen die alte Tradition bezweifelt wird. Ihr Gründer war Kondô Kiyoharu (nicht mit Torii zu verwechseln), dessen Haupttätigkeit zwischen die Jahre 1711 und 1735 fällt. Seine seltenen Einblattdrucke verraten eine Kunst, die eines besonderen Studiums, gerade unter dem Gesichtspunkte des „heraldischen" Elementes, wert wäre. Er hat auch zahlreiche Bücher illustriert und war selbst Schriftsteller, besonders Kyôka-(Scherzepigramm-) Dichter. Ihm ist Kondô Kiyonobu anzuschließen, von dem ein 1711 datiertes Tan-e vorhanden ist. Die Quellen lassen es offen, ob er ein Sohn oder ein Schüler des Kiyoharu war. Das gleiche gilt von Kondô Katsunobu, von dem ein Urushi-e mit einer Blumenverkäuferin existiert. Alle diese Meister bedürfen noch einer genaueren Untersuchung.

Das Darstellungsobjekt, das die alten Torii berühmt machte, waren die Schauspieler von Yedo. Damit sind zwar ihre Themata keineswegs erschöpft. Torii I hat auch gern in die Heldensage gegriffen, ja sich sogar in der Landschaft versucht und bisweilen schöne Frauen abgebildet, und Torii II stellte auch schöne Frauen dar und hat eine Reihe von ganz vortrefflichen Tierbildern, besonders kühn aufgefaßten Habichtsbildern von großer Kraft, hinterlassen. Aber der Kern ihres Schaffens waren doch die Mimenbildnisse. Bei diesen überwiegt das Heroische gegen die Porträtähnlichkeit, bei Torii II erscheint sogar ein leichter Zug des Sentimentalen.

Völlig andre Bahnen ging die Okumura-Schule, die eine ebenbürtige Nebenbuhlerin der Torii in der Gunst des Publikums wurde.

Okumura Masanobu, der die Beinamen Genroku, Gempachi, Kwammyô, Hôgetsudô, Bunkaku, Baiô (diese drei letzten Namen nach seinem Haikai- (Scherzgedicht-) Lehrer Tatsuha Shôgetsudô Fukaku Chiô, den er 1752 in seinem 91. Lebensjahre porträtierte), Tanchôsei, Mitsuoki, und Beimon führte, ist ca. 1689 geboren. Über seine malerischen Studien und seinen Lehrer berichten die Quellen nur, daß er Moronobus Stil studiert habe. Schon 1707 illustrierte er ein Buch, das bei der berühmten

Verlagsfirma Urokogataya in Yedo erschien; bald darauf aber gründete er in der Tôrishio-Straße ein eigenes Verlagshaus, das einen Flaschenkürbis als Wappen führte (sein Privatwappen war das Schriftzeichen Ju „langes Leben") und das noch längere Zeit nach seinem Tode, mindestens bis 1780 bestand. Als Besitzer einer eigenen Offizin hatte er vor allem Gelegenheit, das Gebiet des Holzschnittes durch Erfindungen zu bereichern, und das hat er getan, wie kein zweiter. Er kolorierte seine Holzschnitte zuerst mit Tan und signierte sie schlicht mit „Okumura Masanobu". Gegen 1720 aber erfand er ein neues Genre der Färbung, die sogenannten Urushi-e — „Lackbilder". Sie führen ihren Namen daher, daß der Meister bestimmte Farbflächen, besonders das Schwarz, mit einer Leimschicht bedeckte und dadurch den Eindruck hervorrief, als seien sie lackiert. Gleichzeitig führte er Blattgold als Farbe ein und zwar zuerst auf einem Bilde des teufelbezwingenden Helden Shôki, dessen Augen er durch Goldpulver besonderen Glanz verlieh. Diese Urushi-e wurden so beliebt, daß sie massenhaft unter seinem Namen gefälscht wurden, und er versuchte, sich die Autorschaft durch komplizierte Signaturen und ausführliche Echtheitsvermerke zu sichern. So zeichnete er: „Japanischer Maler", „echter Pinsel des O.M.", „Maler von Tôbu" (Provinz Musashi, in der Yedo lag), „Kwammyô", „Mitsuoki", „Der ursprüngliche Okumura" usw. und prägte seinen Flaschenkürbisstempel auf. Die Hauptfarben jener Bilder waren Gelb, Orange, Rostrot, Schwarz, Olivgrün, Lichtblau, Gold. Gegen 1725 führte der Verleger Izumiya Gonshirô, dessen Offizin in der Tôbô-Straße vor dem Asakusa-Schloßgitter zu Yedo lag, eine neue Farbe ein: das aus der Safranpflanze gewonnene, silberig glänzende Karminrosa Beni, wonach die mit dieser Farbe behandelten Urushi-e Beni-e: genannt wurden. Da ich diesen terminus technicus auf zahlreichen handkolorierten Drucken nachweisen kann, ist damit der Beweis geliefert, daß nicht erst die Zweifarbendrucke so bezeichnet wurden (Abb. 19). Masanobu nahm diese Farbennovität mit Begeisterung in seine Urushi-e auf. Anfang der vierziger Jahre aber, sicher vor 1743, machte er selbst die bedeutendste Erfindung auf dem Gebiet des Meisterholzschnittes: er erfand den Zweifarbendruck. Davon wird noch später die Rede sein.



19. Okumura Masanobu: Hoso-e. Urushi-e mit Beni und Goldpulver. Kurtisane mit ihrer Zofe, die ihr einen Liebesbrief gibt. Großer „Echtheitsstempel“, auf dem „Beni-e“ annonciert werden. Reifste Kunst. Slg. Terauchi.

Die japanischen Quellen schreiben ihm noch andre Erfindungen zu: zunächst die Uki-e (nicht Ukiyo-e!), Volksbilderbogen in größerem Format, Einblattdrucke, die berühmte historische Stoffe der Vergangenheit oder Landschaften oder zeitgenössische Ereignisse darstellten. Bereits in der Tan-e-Zeit sind sie entstanden. Großer Beliebtheit erfreute sich des Meisters „Jagd am Berge Fuji", bei der er ganz neue perspektivische Gesetze zur Anwendung brachte. Dann aber hat er auch die Erfindung der Langbilder (Naga-e) und Dreiblattdrucke oder Triptychen (Sambukutsui) gemacht, auf denen er besonders schöne Frauen darstellte.

Masanobus Kunst war der Höhepunkt der Holzschnittkunst seiner Zeit. Der Meister sprühte von Genialität und Vielseitigkeit. Neben seinen Einblattdrucken gab er zahlreiche Bücher (ich kann 14 namhaft machen) heraus, auch alte Gemälde kopierte er gern. Seine Art hat etwas Monumentales, Feierliches; gerade in seinen Werken tritt das hervor, was ich mit „heraldisch" bezeichnet habe. Seine gesamten Frauengestalten verraten einen Zusammenhang mit Kwaigetsudô Ando, seine Kompositionen sind geistvoll, außerdem besaß er einen köstlichen Humor. Er war auch der erste brillante Porträtmaler unter seinen Kollegen. Davon legen nicht nur die schon erwähnten Künstlerinnenbildnisse und das Porträt seines alten Lehrers Zeugnis ab. Vielmehr rühmen bereits die Quellen sein Porträt des alten priesterlichen Wahrsagers, Liebesoraklers und Histörchenerzählers Fukai Shidôken, der auf dem Tempelgrundstück von Asakusa hauste. Dies Bildnis existiert noch! Es ist ein Kleinod an Witz und Charakteristik. Wer diesem alten vertrockneten Burschen einmal in die halb verzückten, halb listig blinzelnden Äuglein und auf den schmunzelnden Mund gesehen, der vergißt ihn nicht wieder! Endlich bin ich so glücklich, nicht weniger als zwei ausgezeichnete Selbstporträts des Meisters nachweisen zu können. Das eine stellt ihn als brillenbewaffneten Maler dar, der vor einem Gemälde hockt, während hinter ihm, von dem lustigen Schelm scheinbar unbemerkt, ein junges Liebespaar kokettiert. Das zweite (Abb. 20) ist das köstlichste! Hier tritt der Meister, offenbar noch in seinen kräftigsten Mannesjahren, als der berühmte Zauberer Sennin Chokwaro auf, der aus seiner Kürbisflasche — zugleich Masanobus Verlagswappen! —



20. Okumura Masanobu: Hoso-e. Selbstporträt des Meisters in der Gestalt des Pferdchenzauberers Chokwaro. Handkoloriert in Lackschwarz und Braun. Slg. Kurth.

ein zappelndes Pferdchen, aber auch seine Signatur herauspinselt. Der famose Junge, der dabeisitzt, um die Tusche zu reiben, ist allein die Veröffentlichung wert!

Er hat noch den Dreifarbendruck erlebt und angewendet. Am 11. Februar 1768, fast 80 Jahre alt, ist er gestorben.

Direkte Schüler des Meisters waren Okumura Masafusa und Okumura Toshinobu, zugleich sein Sohn, der sich auch Kakugetsudô und Bunzen nannte und den Flaschenkürbis seines Vaters als Signet führte (geb. zwischen 1709 und 1713, † vor 1743). Toshinobu hat zahlreiche Blätter, ausschließlich Urushi-e und Beni-e der älteren Art hinterlassen und war in Vielseitigkeit und Virtuosität der Zeichnung ein würdiger Schüler des Vaters. Von ihm stammt die berühmte Farbentrias Rot-Gelb-Schwarz in Opposition zu überfangartig aufgetragenem Goldpulver. Er hat besonders Reklameblätter für Yedoer Firmen herausgegeben (Abb. 21).



21. Okumura Toshinobu. Blatt eines Triptychons mit den Kurtisanen der 3 großen Städte: Kurtisane von Kyoto. Urushi-e mit Beni und Goldpulver. Slg. Kurth.

In den Masanobu-Kreis gehören ferner der sehr seltene Shibata Yasunobu und Mangetsudô (bei v. Seidlitz fälschlich „Ma(n)getsudô"), welch letzter dem Meister besonders nahegestanden haben muß. Auch er hat, und zwar 1747, den alten Shidôken porträtiert.

Parallel der Okumura-Sippe lief die Sippe der Nishimura. Ihr Begründer war Nishimura Shigenobu I, der in der Weise der älteren Torii arbeitete. Es existieren von ihm noch zahlreiche Holzschnitte, die meist in der Art der Urushi-e koloriert sind. Er

hat Frauentriptychen, Schauspieler-Hoso-e, ja auch Tiere gezeichnet. Ganz wunderhübsch ist die von der Rückseite dargestellte Mädchengestalt der Sammlung Hayashi. Den Zweifarbendruck scheint er nicht mehr erlebt zu haben. Sein Todesjahr 1740 wird daher richtig angegeben sein. Sein Sohn Nishimura Shigenaga war der berühmteste und vielseitigste Meister dieser Schule (1697—1756). Er besaß übrigens ein Grundstück in der Tôri-abura-Straße in Yedo und eröffnete vor 1729 im Shindaviertel einen Verlag, dessen Firma noch im vorigen Jahrhundert existierte, und der sogar in Kyoto eine Filiale hatte. Shigenaga war eine Art Eklektiker. Jede Technik, jeder Stoff lag ihm. Sogar eine Art „Steindruck" hat er angewendet (Seite 50). Von der Tan-e- bis zur Dreifarbendruckzeit existieren von ihm zahlreiche Werke, die er auch gern, und zwar in den verschiedensten Zeiten seiner Wirksamkeit, mit Senkwadô signierte. Volksbilderbogen, Frauen- und Schauspielerbildnisse, Kopien alter Gemälde, Landschaften, Tiere, sogar im chinesischen Stile (Abb. 22), Blumen, alles war ihm geläufig. Er sieht zunächst wie ein abgeblaßter Masanobu aus, seine Gestalten haben etwas Kraftloses, seine Typen sind wenig charakteristisch. Er ist besonders dadurch interessant, daß er alle Arten der Holzschnittkolorierung, von der Tan-e bis zum Dreifarbendruck, beherrschte. Die Ehre der Erfindung des Zweifarbendruckes kommt ihm aber nicht zu. In seiner Zeit spielte er eine ähnliche Rolle wie Torii Kiyonaga, indem er zahlreiche Schüler begeisterte, darunter den Harunobu. Eine starke Verwirrung hat die Notiz verschiedener Quellen hervorgerufen, daß sein gewöhnlicher Name Magosabrô gewesen sei. Die Notiz geht auf die Quelle C zurück (cf. Seite 6), die wörtlich sagt: „Aus dieser Zeit (dem Kyôhô, 1716—1735) findet sich auf Einblattdrucken die Signatur „Nishimura Magosabrô". Das scheint also der gewöhnliche Name des Shigenaga gewesen zu sein." Nach dem Katalog Gillot hat er auch mit „Magosabrô", und zwar in Kursiv, signiert (vgl. auch die sehr merkwürdige Ausführung bei v. Seidlitz, Seite 80). Zunächst ist klar, daß der Schluß der Quelle C ein sehr gewagter ist; denn Nishimura gab es eine ganze Anzahl. Ferner habe ich auf den sehr zahlreichen Shigenaga-Blättern meiner Bekanntschaft niemals die Signatur „Nishimura Magosabrô Shigenaga" gefunden, die man nach den folgenden Ausführungen



22. Nishimura Shigenaga: Hoso-e. Beni-e mit Violett und Tusche. Chinesischer Stil. 5 Vögel über Windenblüten. Slg. Succo.

erwarten müßte. Endlich finde ich auf den mit „Nishimura Magosabrô“ signierten Blättern nur einmal ein Zeichen aus Raummangel kursiv geschrieben, das auch sonst gern kursiv geschrieben wird, nämlich das rô. Es ist übrigens auf allen Blättern verschieden geschrieben! Ein Einblattdruck des Berliner Kunstgewerbemuseums scheint die Frage zu lösen. Er stellt die Klage der Götter, Menschen und Tiere um den toten Buddha dar und

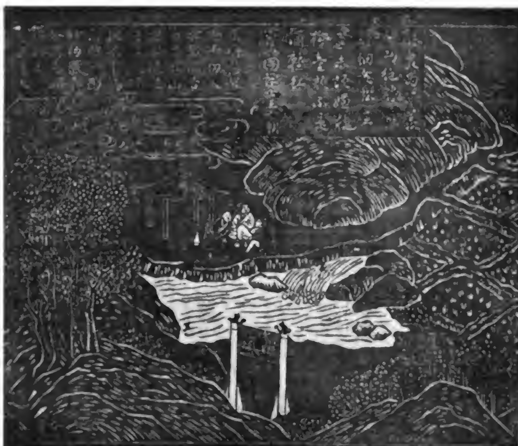


22a. Nishimura Shigenaga: Uki-e. Beni-e mit Braun und Goldpulver. Der tote Buddha (vergoldet) wird von Göttern, Dämonen, Menschen und Tieren betrauert. Wohl Reproduktion eines berühmten Tempelgemäldes. (Seite 49.) Slg. Kurth.

ist „Nishimura Magosabrô Shigenobu“ gezeichnet. Ich selbst besitze einen sehr ähnlichen Druck des Shigenaga (Abb. 22a), und die Vergleichung beider Blätter (das Shigenaga-Blatt ist ein echtes Beni-e) beweist schlagend, daß dieser der ältere, auch künstlerisch viel bessre ist. Der alte Shigenobu kommt also nicht in Frage, sondern ein jüngerer. Dieser könnte, wie einige Quellen wollen, allenfalls ein Sohn des Shigenaga sein, er müßte dann aber schon in sehr jungen Jahren geschaffen haben, da er den Zweifarbendruck noch nicht kennt. Ich würde eher an einen zweiten Sohn des Shigenobu I, einen Bruder des Shigenaga, denken. Was ich von ihm sonst gesehen habe, z. B. ein Frauentriptychon, zwei Pfauen in chinesischem Stile aus meiner Sammlung, ist nicht sehr bedeutend.

Eine Reihe von Shigenobu schloß sich außer ihm dem Shigenaga an: Hirose Shigenobu, Tsunegawa Shigenobu (vielleicht ein Schüler Shigenobus I, übrigens nicht erst durch den Katalog Happer entdeckt, sondern bereits der Quellle D wohlbekannt), vielleicht auch Ryûkwadô Ichiichidô Shigenobu. Doch bedarf diese Gruppe noch besonderen Studiums. Von einem Kawashima Shigenobu erschien bereits 1683 ein illustriertes Buch. In späterer Zeit hat dann der Schwiegersohn des Hokusai, Yanagawa, den alten Namen Shigenobu wieder aufleben lassen.

Schließlich ist hier der Yamamoto-Kreis anzuführen, dessen Hauptvertreter Tomikawa Ginsetsu Fusanobu war, auch Yamamoto oder Maruya Kyûeimon, Yamamoto Kuzaeimon, Hyakki und Ginun genannt, zugleich ein sehr bekannter Verleger und fruchtbarer Schriftsteller. Andere Yamamoto waren Rihei und Denroku, beide zugleich als Maler bekannt, Shigeharu (Hanshichirô), Shigenobu und Shigefusa, Yoshinobu (Hanshichirô) und Fujinobu. An dieser Stelle ist auch ein interessanter Meister namhaft zu machen, über dessen Persönlichkeit noch wenig bekannt ist, Tanaka Masunobu (I). Nach den besten Quellen scheint festzustehen, daß er sich der Art des Fusanobu anschloß. Er nannte sich sonst Zenshinsai (nach andern: Zenkosai) und signierte auch Sanseidô. Eine große Zahl von Kusazôshi (Geschichtenbüchern) soll er illustriert haben, ebenso ein Bildnis des Schauspielers Hakuen V (Danjûrô V, vgl. meinen „Sharaku“, Seite 23) gemalt haben. Diese Notiz weist etwa auf die fünfziger Jahre des 18. Jahrh., ein Holzschnitt des Meisters ist



23. Tanaka Masunobu (1): Einblattdruck in Shiro-nuki-Manier. Die Shinkô-(Kami-isao) Quelle. Unsigniert. Slg. Kurth.

1746 datiert, eine Quelle läßt ihn zwischen 1748 und 1803(!) leben. Jedenfalls ist er nach vorhandenen „Lackdrucken" den „Primitiven" anzugliedern und, wie es schon Hayashi tat, von dem Harunobu-Schüler Masunobu zu unterscheiden. Was ihn aus der Schar der andern Meister heraushebt, ist die Anwendung (und wohl auch Erfindung) einer eigenartigen Holzschnittechnik der Kuro-e (Schwarzbilder) oder Shiro-e (Weißbilder) oder Shiro-nuki-e (Weiß-Ausspar-bilder). Im Gegensatz zum üblichen Verfahren ließ er auf einer Reihe von Drucken den schwarzen Hintergrund stehen und schnitt die Konturen der Bäume, Berge, Häuser nebst den Schriftzeichen hinein, so daß sie im Abdruck weiß erschienen, während er Fleischteile und andre Stücke, wie Schnee, Wasserfälle usw. nach dem üblichen Verfahren behandelte. Derartige, übrigens nicht häufige, Blätter erinnern an Lackmalereien (Abb. 23). Von Shigenaga existiert ein ähnliches Experiment, ein Ishizuri (Steindruck), Weiß auf Schwarz.

II. DIE ZWEI- UND DREIFARBEN-DRUCKE.

Im Anfang der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts erfand Okumura Masanobu den Druck mit zwei Farbenplatten. Nicht nur die Quellen berichten, daß er die „Farbengebung erweitert habe, indem er Safranrosa (Beni) und Grasgrün (Sôroku) jedes für sich mit dem Pinsel auftrug und ausmalte", also für jedes eine besondere Platte benutzte, sondern er selbst nennt sich auch stolz „den Erfinder dieser Art von Yedobildern" und übernahm seither die Signaturen der Spätzeit seiner Urushi-e: Hôgetsudô, Bunkaku und Tanchôsai in die Zweifarbendrucke. Weil auf ihnen das Beni eine Hauptrolle spielt, wurden sie, wie die späteren Urushi-e, gleichfalls Beni-e genannt, was zu Verwirrungen geführt hat. Es ist bemerkenswert, daß v. Seidlitz eins dieser „Dokumente", auf denen sich der Meister den Erfinder des Zweifarbendruckes nennt, abbildet und doch den Shigenaga als den Erfinder vermutet! Wieweit der Buntdruck überhaupt eine japanische Erfindung ist und wieweit japanische Vorstufen in Frage kommen, wird im III. Kapitel erörtert werden.

Mit Recht hat Otto Jaekel die Bemerkung gemacht, daß das Rosa und Grün im Anfang der Zweifarbendrucke nur als Muster, nicht als große Flächen in die schwarzen Konturen hineingedruckt wurde. In derselben Technik ist auch das Blatt Masanobus mit dem Erfindervermerk gehalten. Durch diese Musterung, ganz besonders bei kleinem Schachbrettornament, wird das Weiß des Grundes mit als Farbe herangezogen, so daß jene reizenden Frühdrucke außerordentlich bunt wirken, besonders da häufig die Signaturen, Titel und poetischen Beischriften gleichfalls in Rosa oder Grün oder in beiden Farben gegeben sind. Es ist etwas von Frühlingsstimmung in diesen köstlichen Blättern. Man denkt bei der mit überraschend feinem Takt gewählten Farbenzusammenstellung unwillkürlich an blühende wilde Rosen in grünem Laube.

Allerdings trat eine noch größere Formenerstarrung ein, als in dem heraldischen Stile. Die Leiber wurden immer länger, die Finger immer zerbrechlicher, die zierlichen Bewegungen bekamen



24. Torii Kiyonobu II Shirô: Hoso-e. Zweifarbendruck in Rosa und Grün der früheren Art. Frühwerk des Meisters. Dramenszene: Ritter und trommelschlagende Dame. Slg. Succo.

einen höfischen Akzent. Daß die erste Zeit des jungen Farbendruckes trotz dieser Stilerstarrung so anmutige Werke gezeitigt hat, verdankt sie der Originalität ihrer besten Meister. In den Händen von Stümpern ist sie langweilig geworden, und die Monotonie der Zweifarbendrucke in den fünfziger Jahren wirkt oft geisttötend. Mit dem Zweifarbendruck soll auch die Blindpressung eingeführt worden sein, d. h. das Hereinpressen bestimmter Teile des zu bedruckenden Blattes mit einer farblosen Platte. Eine Vorstufe dazu boten schon die Urushi-e: man liebte es, auf die schwarzen Gewändermuster der Druckplatte Lackschwarz zu setzen, wodurch zwar die Konturen, nicht aber ihre Vertiefungseindrücke verschwanden. Dadurch bekamen die Stoffe das Aussehen einer plastischen Musterung.

Dem Masanobu schlossen sich Torii II Kiyomasu und Nishimura Shigenaga an. Von diesem sind sogar zwei datierte Drucke dieser Art nachweisbar, nämlich von 1743 und 1747. Das Datum des ersten Druckes hat seinen Hersteller in den sehr falschen Verdacht des Erfinders dieser Technik gebracht.

Der Höhepunkt des Zweifarbendruckes zeigt sich in Torii Shirô Kiyonobu II, dem dritten Sohne des Torii II Kiyomasu, der noch in jungen Jahren, ca. 1756, gestorben ist. Ich rechne es mir zu besonderem Verdienste, daß ich als erster auf die Bedeutung dieses liebenswürdigen und sympathischen Meisters aufmerksam gemacht und ihn als den glänzendsten Vertreter der neuen Technik gefeiert habe („Harunobu", Seite 9). Es liegt eine wundervolle Grazie in seinen zahlreichen Blättern, die bei mindestens vier Verlegern gedruckt wurden — ein Beweis, wie beliebt er war! (Abb. 24).

Die Überzierlichkeit seiner Figuren hat bisweilen etwas Kindliches, wirkt aber niemals unangenehm. Er arbeitete zunächst in der Art des Masanobu, später ging er zur volleren Tönung über und wies dem Schwarz der Konturenplatte eine Stellung als besondere Farbe an, namentlich bei großen Schachbrettmustern (z. B. auf dem Blatt meiner Slg. „Sharaku" Tafel 6). Von ihm rührt vielleicht auch der Überdruck der einen auf die andre Farbenplatte her, wodurch ein dritter Farbton erzielt wurde (ebenda). Sicher aber hat er auch den Zweifarbendruck mit einer rostroten und hellfleischroten Platte eingeführt.



25. Torii Kiyohiro: Großer Zweifarbendruck in Rosa und Blaugrün. Schauspieler der Onoe-Sippe malt ein Mädchenbildnis. Farbenreiber, gleichfalls ein Schauspieler, dabei. Früher Slg. Jaekel.

Hoffentlich hören endlich einmal die immerwährenden Verwechslungen zwischen ihm und Torii I Kiyonobu I auf! Auch im Moslé-Katalog erscheint noch ohne meine Schuld „der Neffe als Onkel".

Trotz seiner jungen Jahre hatte Kiyonobu II verschiedene Schüler. Der beste war Torii Kiyohiro (wirkte zwischen 1755 und 1765, war aber nicht ein Sohn des Torii III, wie im Straus-Negbaur-Katalog irrtümlich gedruckt ist), der auch zahlreiche Dreifarbendrucke herausgab, ein feinsinniger und tüchtiger Zeichner (Abb. 25). Dagegen ist meines Erachtens Torii III Kiyomitsu I Hammi, der ältere Bruder des Kiyonobu II (geb. 1735, † am 3. April 1785), stark überschätzt worden. Ich halte ihn für einen ziemlich faden und steifleinenen Gesellen, der, wenn er Frauenfiguren zeichnete, beim Masanobu, wenn er Schauspieler zeichnete, bei seinem Vater Anleihen machte (Abb. 26). Er spielte bei seiner großen Fruchtbarkeit und Monotonie in seiner Zeit eine ähnliche Rolle wie Kunisada I in der Toyokuni-Schule. Am besten gefallen mir von ihm die wenigen vorhandenen Buntdrucke.

Auf die zahlreichen andren Meister dieser Technik einzugehen, verbietet mir leider der Raum.

Es kamen noch andre Varianten des Zweifarbendruckes vor: für das leuchtende Grasgrün eine Nuance des Dunkelgrün, die fast blau erscheint, ja wirkliches Dunkelblau, für das Beni ins Orange spielende Töne.

Noch vor dem Jahre 1756 wurde eine dritte Farbenplatte eingeführt. Die erste Trias des Dreifarbendruckes, der 1765 durch den vollen Buntdruck abgelöst wurde, war vielleicht Dunkelblaugrün, Hellrot und Blaßblau. So hat sie der alte Masanobu noch angewendet, wie auch Shigenaga, der aber auch schon statt des Blaßblau eine gelbe Platte benutzt hat. Die Trias Blau-Rot-Gelb in verschiedenen Nuancen und mit Überdrucken erhielt dann die Herrschaft. Trotz der Bereicherung der Palette scheinen mir die Dreifarbendrucke farbloser zu wirken als die Zweifarbendrucke. In ihren Formen zeigt sich der Verfall. Es gehört schon ein so trefflicher Meister wie Ishikawa Toyonobu dazu, um noch in den alten Formen Originelles schaffen zu können.

Ishikawa Toyonobu, auch Chôhô, Tôya, Kôya, Shichibei, Meishôdô und Shûha genannt, wurde 1711 geboren und hatte das Gewerbe eines Gasthausbesitzers in der Kodemma-Straße



26. Torii III Kiyomitsu I: Hoso-e. Zweifarbendruck in Rostrot und Gelbrot. Schauspieler der Ichimura-Sippe als Soga Jūrō mit einem Tablett. Früher Slg. Rex.

zu Yedo. Er ging bei Shigenaga in die Schule, aber wohl verhältnismäßig spät, da handkolorierte Drucke von ihm nicht häufig sind. Von 1751 an gab er Zweifarbendrucke in Rosa und Grün heraus, seine Glanzzeit aber war die Zeit des Dreifarbendruckes, deren Klassiker man ihn nennen darf. Zwei glänzende Blätter der Zeit des vollen Buntdrucks besitzt die Slg. Orlik-Berlin. Er wird als besonders ehrenfester, fleißiger und liebenswürdiger Mann geschildert, der den Vergnügungen seiner Tage abhold war, außerdem als Kyôka-Dichter gefeiert. Am 25. Mai 1785 starb er hochbetagt und ward auf einem Tempelgrundstück des Asakusa-Viertels beigesetzt. Sein Sohn Roku-juen Iemori Ishikawa Gabô (1753—1830), der die poetische Begabung von seinem Vater geerbt, widmete dem Entschlafenen ein schönes Akrostichon, das ich in der „Japanischen Lyrik" Seite 104 f. übersetzt habe.

Ich gedenke in meiner „Geschichte des japanischen Holzschnittes" den Beweis zu liefern, daß Ishikawa Toyonobu mit Utagawa Toyonobu identisch ist. Senshi (Kawafushi) Toyonobu war vielleicht eine Frühsignatur desselben Meisters.

Auf andre Meister dieser Epoche einzugehen muß ich mir hier versagen. Bemerkt sei nur, daß in den Shungwa (erotischen Büchern) dieser Zeit bereits bei den Titelblättern der Zwei- und Dreifarbendruck in jeder Art Verwendung gefunden hat. Die ganze Kunst aber macht auf mich den Eindruck der Erschöpfung. Sie welkte sichtlich, obschon man ihr durch eine vierte Farbenplatte neue Seiten abzugewinnen suchte. Eine frische Kraft mußte auftreten, die dem alten Baume andersartige Nahrung zuführte. Und bald ist er aufgeblüht wie niemals zuvor! Sein Pfleger war Suzuki Harunobu.

III. DER VOLLE BUNTDRUCK

1. DER CHINESISCHE STIL

Im Jahre 1765 waren neun Jahrhunderte verstrichen, seit Sugawara Michizane am Hofe des Kaisers Seiwa seine für Japans Kunst unschätzbare Tätigkeit begonnen hatte. Denn er war nicht nur ein hochbedeutender Staatsmann, sondern auch Maler und Kalligraph, und wird noch heute als Schutzpatron dieser Künstler göttlich verehrt. Sein Freund aber war Kose no Kanaoka, der größte Maler Japans, der 888 eine Reihe bedeutender Männer Chinas für die kaiserliche Galerie zu Kyoto gemalt hat. Aus China hatte man damals ein neues Evangelium der Malerei geholt, nach China blickte man auch im Jubiläumsjahre 1765, als man den einheimischen Formen der Holzschnittkunst keinen Reiz mehr abgewinnen konnte. Bereits Shigenobu II hatte in der Lackbilderzeit auf Tierzeichnungen chinesische Formen adoptiert, sie sogar chinesisch signiert. Jetzt war der Gedanke allgemein geworden, und wir bedürfen nicht erst des Zeugnisses jenes kongenialen Harunobu-Fälschers Shiba Kôkwan († 1818 im 72. Lebensjahre), der uns sogar von ihm benutzte chinesische Maler namhaft macht, um diesen chinesischen Stil aus dem Holzschnitt herauszuerkennen. Auch daß Harunobu, sein Schüler Shochôken und andre direkt chinesische Stoffe in chinesischen Formen darzustellen begannen, wie sie sich noch bei Kiyonaga und Utamaro erhalten finden, ist nicht ausschlaggebend. Sondern die ganze Kunst dieser Jahre mit ihren flächigen Tönen und zierlichen Formen, ja selbst ein scheinbar so geringfügiger Umstand, daß die ersten Farbendruckfiguren des Harunobu in der Luft schweben, zeigen den bewußten Einfluß des mächtigen Reiches der Mitte.

Hier aber müssen wir zu der Frage Stellung nehmen: ist die Erfindung, mehrfarbige Platten neben- oder übereinander zu drucken, überhaupt japanisch? Es darf heute als feststehend



27. Chinesischer Farbenholzschnitt in Rot, Rosa, Rotviolett, Gelb, Dunkelgrün, meist ohne Konturen, das Schwarz als Farbplatte. Päonien, Chrysanthemen und andre Blumen in einer Vase. Slg. Kurth.

gelten, daß bereits im 17. Jahrhundert in China vortreffliche Farbenholzschnitte gedruckt worden sind. (Abb. 27, vgl. Otto Fischer, Chinesische Farbenholzschnitte des 17. Jahrhunderts, Graphische Künste, Wien 1920, Nr. 2, 3). Wenn sich auch mancher angebliche chinesische Farbenholzschnitt bei näherer Betrachtung als ein Aquarell herausstellte, und wenn die ganze Frage auch noch gründlichster Klärung bedarf, wenn auch z.B. nicht nur Holzstöcke, sondern auch Tonplatten angewendet sind, an der Tatsache selbst ist nicht mehr zu zweifeln. Allerdings sind auch sofort folgende, die Frage wesentlich einschränkende Bemerkungen zu machen: 1. Die Werke sind meist als Malvorlagen in Büchern erschienen. Von einem blühenden Industriezweig, wie in Japan, ist gar keine Rede. 2. Die dargestellten Gegenstände beschränken sich

vorwiegend auf die Vogel- und Pflanzenwelt oder das rein Ornamentale. 3. Die bereits sehr reiche Technik besteht weniger in der farbigen Füllung schwarz konturierter Flächen, als im Neben- und Aufeinandersetzen von Farbflecken, die in sich schattiert sind, wie das Utamaro bei gewissen Blättern seines Insektenbuches getan hat, also mehr eine mechanische Vervielfältigung der Flächenmalerei. Ich werde noch in diesem Jahr ein besondres Buch darüber erscheinen lassen. Nun steht zwar fest, daß derartige chinesische Experimente den japanischen Holzschnittmeistern bekannt wurden und daß sie den Gedanken, mit Farbenplatten zu drucken, aus China übernommen haben. Ihre bodenechte „Erfindung" besteht nicht in einer neuen Plattentechnik, sondern in bestimmten Farbenkompositionen. Wir sind auch in der Lage, das Weiterklingen der chinesischen Art in Japan selbst zu verfolgen, und werden leicht erkennen, wie wenig beide Manieren in Zusammenhang stehen. Schon 1667 erschien in Japan ein Buch mit Kleidermustervorlagen, die bald schwarz, bald rot, bald olivgrün gedruckt sind, aber nicht so, daß die Platten auf einem Blatte zusammen benutzt sind. Es erinnert etwas an die verschieden gefärbten Papiere des Ise monogatari von 1608 (Seite 12). Viel wichtiger ist ein Fund, den Professor Dr. Otto Kümmel gemacht kat. In seinen Besitz kam ein 1720—1730 gedrucktes Sammelbuch, das zu Ehren des Andenkens des Danjûrô I und andrer Schauspieler herausgegeben wurde und neben einer Reihe von Bilderreproduktionen in Schwarzdruck nach Zeichnungen des Hanabusa Ippô (sonstige Sammlungen seiner Zeichnungen 1752 und 1758) vier Farbendrucke enthält. Sie sind von auffallender Feinheit in den Linien und Zartheit im Kolorit. Aber gerade sie beweisen das oben Gesagte. Ihre Technik ist von den späteren japanischen Farbendrucken so grundverschieden, daß man höchstens in der Surimono-Kunst der späteren Zeit einen Zusammenhang finden könnte. Was nämlich an ihnen in der Hauptsache farbig ist, das sind die Konturen (verschiedene Grün, Grau, Schwarz oder Braun), während nur ganz wenige Flächenstücke mit Mattbraun und Mattgrau von sehr ungleichmäßigem Korn bedruckt sind, die weitaus meisten Flächen aber mit der Hand in leichten Aquarelltönen und mit Deckweißtupfen ausgefärbt sind. Dargestellt sind Matten, Hüte und Schuhe, ein Prinz im Reisfeld, Blumen, Reisigbündel

und eine Heuschrecke an einem Baumstamme, alle in Kreisflächen wie Vorlagen für Sakeschalen. Alle vier Bilder tragen das rote Signet „Kwan“ in Stempelschrift, das der Lackmaler Ogawa Ritsuô (Schüler des Hanabusa Itcho I, 1662—1746 oder 47) führte. Es scheinen also Reproduktionen seiner Werke zu sein, die der am Schlusse des Buches genannte Holzschneider Ôkubô Kazutomi (Lesungsvorschlag von Kümmel) hergestellt hat. 1748 bereits erschien in Japan ein Neudruck des chinesischen Malvorlagenwerkes Chieh-Tse-Yuan (Senfkorngarten) Hua-Chuan in einer größeren Zahl von Farbenplatten. Seine Blumenbilder sind mehr als Faksimiledrucke, denn als Farbholzschnitte zu werten.

So können wir also die von China ausgehenden Fäden, von denen Suzuki Harunobu (ca. 1725—1770) mit vollem Bewußtsein einige weiterspann, vortrefflich verfolgen. Und doch ist er, der Herr seiner Ära, durch und durch Nationaljapaner geblieben. Er ließ seine Kunst zwar von der chinesischen befruchten, übernahm aber die fremden Elemente so gänzlich in seine Art, daß sie jede Spur des chinesischen Marasmus verloren und in diesem Fürsten des Frühlings zu japanischem Nationaleigentum umgeprägt, aber nicht als fremdes Reis einem alten Stamme aufgepfropft wurden (Abb. 28). Nachdem Harunobu früher eine Reihe Mimenporträts im Stile Shigenagas geschaffen, variierte er zunächst den Drei- und Vierfarbendruck, indem er, die Fäden der chinesischen „Übergangstechnik“ verfolgend, statt der schwarzen eine dunkelblaue Konturenplatte und als Farben ein warmes Rot, Bräunlich und Weiß einführte, auch die Hintergründe opak erscheinen ließ. Allein diese Experimente, so interessant sie sind, zeigen doch einen enormen Abstand zum vollen Buntdruck. Diesen führte er in jenem Jubiläumsjahre 1765 ein, dessen astronomische Zeichen sich auf zahlreichen seiner Blätter finden, und nannte jene, bisweilen sogar auf Seide gedruckten Bilder (Abb. 29) Azuma-nishiki-e „Ostland- (= Yedo-) Brokatbilder“.

In meiner 1910 erschienenen, nunmehr vergriffenen Monographie „Harunobu“ habe ich eine Reihe von Problemen aufgeworfen, die ich inzwischen zu einer gewissen Lösung bringen konnte. Wertvoll wurde mir dabei besonders eine kleine Arbeit des † Marquis v. Tressant, mit dem ich in regem Briefwechsel



28. Suzuki Harunobu: Der Glücksgott Hotei im Badezuber mit 2 Chinesenknaben. Chinesischer Stil. c. 1766. Slg. Straus-Negbaur.



29. Suzuki Harunobu: Farbendruck auf Seide. Blumenpflückende Mädchen am Fluß. Prachtvolle satte Töne. Kunstgewerbemuseum, Berlin.

stand. Er hat die Probleme zwar nicht mehr gelöst, wohl aber zur Lösung wichtiges Material herbeigeschafft. Es handelt sich zunächst um eine große Anzahl von Signaturen, die sich neben dem Namen des Harunobu oder auch ohne ihn auf Holzschnitten seiner Autorschaft finden und seit vielen Jahren den Sammlern ein gelindes Gruseln abnötigen. Da es sich meiner Schätzung nach um mindestens 40 Hauptnamen handelt, so ist eine Verwirrung des Begriffs der Urheberschaft wohl verständlich. Was ich gefunden und in meinen Harunobu-Studien (Ostas. Zeitschrift) veröffentlicht habe, will ich in kurzen Zügen bieten.

Harunobu war das Haupt derer, die in dem gesegneten Jahre 1765 den vollen Buntdruck mit beliebig vielen Farbenplatten

einführten. (Ehon haru no nishiki von 1771.) Die neue Technik fand so überraschenden Anklang, daß eine ganze Reihe von Offizinen nötig wurde, um die Schwärmerei des Publikums zu befriedigen. Daher finden wir auf diesen wundervollen Blättern keine der vielen bekannten Verlagsanstalten von Yedo, sondern völlig neue Namen und rote Signets in Stempelschrift. Sie lassen sich, falls zu den Namen ein Zusatz erfolgt, in drei Gruppen teilen. Die Hauptgruppe schreibt hinter den Namen kô (takumi), d. h. „Entwerfer, Planer, Ersinner, Erfinder“ (kofu: Handwerker, Arbeiter) und es ist mir sicher geworden, daß damit die Koloristen gemeint sind, die entweder nach Harunobus Angaben, oder nach eigenem Geschmack (denn es gibt die verschiedenartigsten Farbenabzüge ein und desselben Blattes) die Färbung der Brokatdrucke leiteten. Neben ihnen erscheinen die mit kori, horu (kiketsu-uji, hangishi), d. h. „Graveure“, Signierenden. Das sind die Holzschneider, die die Platten selbst herstellten. Endlich zeichnet eine Gruppe mit gwa (gwako) = „pinxit“, das sind gelegentliche Hilfskräfte, die neben dem Harunobu auch eigene Zeichnungen herstellten. Die erste Gruppe, die mit kô signierte, bildete besondere Klubs oder Genossenschaften (renjû), von denen wir noch zwei kennen. Die eine scharte sich um einen gewissen Josei Sanjin Kyôsen und nannte sich Kyôsen-renjû, „Kyôsen-Klub“. Über das Haupt des Klubs wissen wir fast gar nichts; die Notiz der Quellen, daß er noch im Temmei (1781—1788) gelebt hat, ist für unsre Zeit völlig belanglos. Gelegentlich spielt er neben Harunobu auch die Malerrolle und signierte dann gwakô, oder er kopierte die Zeichnung eines andern und schrieb dann mosha. Zu seinem Klub gehören die kô: Giho, Kogan, Risen und Shibo. Die Firma dieses Klubs verbürgt eine außerordentlich schöne und eigenartige Farbengebung. Ein zweiter Kreis gruppiert sich um den etwas bekannteren Meister Minkô. Er nannte sich im gewöhnlichen Leben Shokei, sein nom de guerre war Gyokujuken. Ursprünglich war er Sticker und lebte in Osaka, dann schloß er sich als Ukiyo-e-Meister der Tachibana-Sippe, vielleicht sogar als Schüler des Morikuni an und siedelt 1760 nach Yedo über. Verschiedene Bücher und Albums hat er illustriert, sich aber nebst seinen Kô-Genossen hat er auf der glänzenden Harunobu-Serie der

Weißfuchshochzeit verewigt. Diese Genossen sind Bantô, Chiryu, Kisen, Ryushi und Suiyo. Andre mit kô signierende Künstler sind die „kô“ des Harunobu: Meikôdo Sakei und Shôhei (auch Kyôsen signiert als kô auf Blättern des Harunobu), der „kô“ des Kyôsen: Oyuanshû Kiyû und der „kô“ des Shochôken (siehe unten): Seiichitei Nijû.

Als bekanntester horu (Holzschneider) wirkte Sakine Kaei (wohl identisch mit Sekine Shimbei). Außerdem nenne ich Soshôsei Seiko, den „horu“ des Nijû, Morino Sogoku, den „horu“ des Shibo, Okamoto Shôgyo, den „horu“ der Weißfuchshochzeit, und Meikôdô Sakei. Als „Maler“ (gwa) endlich werden neben Harunobu, Kyôsen und Minkô genannt: der bekannte Ishikawa Toyonobu, Shochôken, den Hayashi der Kyôsen-Gruppe anreiht und der chinesische Stoffe malte, Ueno Shôha, Komatsu, Koreki, Ran-u und Horokusai Yahoroku (?). So kann ein Künstler in zwei Rollen auftreten, z. B.:
gwa: Harunobu. kô: Kyôsen.
gwa: Kyôsen. kô: Kiyû.

Mit diesen Namen ist die Kette der neuen Signaturen noch lange nicht zu Ende. Sie mögen genügen, um den Sammlern einige Fingerzeige zu geben. (Vgl. die Signaturentabelle.) Die Stempel sind meist rot. Öfter steht hinter ihren Namen in Stempelschrift: „no in“ = „Stempel des . . .“.)



30. Suzuki Harunobu: Naga-e in Oliv, Rosa, Grau, Lachsrot, Dunkelgrün, Orange und Gelb. Osen von Kasamori spielt mit einem Kätzchen. Rotes Signet in Tenschrift. Laterneninschrift: „Schlüsselhaus“ und „Erholungsort für das hv. Publicum“. Vgl. Kurth, Harunobu, S. 56 ff. Slg. Kurth.

Eine unerhörte Farbenpracht blühte plötzlich auf, als Harunobu mit dem großen Stabe seiner Mitarbeiter, alle alten Farbenschemata verlassend, nun mit beliebig vielen Platten und in den wunderbarsten Tönen zu schaffen begann. Seine reizenden, kindlichen Figuren sind fast zu zierlich, um die Schwere der satten und glühenden Tinten tragen zu können, aber seine unermüdlichen Variationen über das Thema „Weib" wirken niemals schwächlich. Seine entzückenden Modelle, wie das bildschöne Teehausmädchen Osen aus Kasamori (Abb. 30), die anmutige Ofuji, die Tochter einer berühmten Zahnstocherfirma zu Yedo, die dritte, die das Trio berühmter Schönheiten ihrer Zeit schließt: Oyoshi, Teehausmädchen der Tsuta-Firma im Asakusa-Viertel von Yedo, ferner die lieblichen Tänzerinnen Onami und Ohatsu, die lilienschlanke Kurtisane Hinatsuru aus dem „Gewürznelkenhause", von der ich neuerdings eine größere Anzahl von Porträts gefunden habe, regten ihn zu immer berauschenderen Farben- und Formenträumen an. Er war es, der die blinde Reliefpressung, die konturlosen, ripsmusterigen Gewänder (ca. 1768) erfand, er erfand zu seinen bunten Figuren die schwarzen Hintergründe und jene großen Flächen starken Rostrots, und zahlreiche Bücher (ich habe 22 aufgezählt), darunter das wahrscheinlich älteste Buntdruckalbum Japans, „die Abenteuer des Mane-emon" (ca. 1768), beweisen seine außerordentliche Vielseitigkeit in der Wahl der Stoffe.

Es ist bemerkenswert, daß er zwei Formaten den Vorzug gab. Ihm besonders eigen sind kleinere, dem Quadrat sich nähernde Blätter (vgl. Abb. 29), die später fast nur von den Surimono-Meistern weiter benutzt wurden. In diesem Format sind die meisten und berühmtesten seiner Bilder veröffentlicht. Daneben liebte er das schon den „Primitiven" bekannte Naga-e, „Langbild", auch „Türpfostenbild" genannt, dessen Format er in allen Zeiten seiner Wirksamkeit benutzt hat (Abb. 30). Es verdient hervorgehoben zu werden, daß wir von einer Anzahl seiner Schüler bisher nur Blätter in diesem Längsformat besitzen. Es muß also ganz besonders beliebt gewesen sein. Der bekannteste dieser Naga-e-Meister ist Masunobu II (der I hat den Vornamen Tanaka, vgl. Seite 45), der besonders vornehm getönte Farben beherrscht (Abb. 31). Neben ihm sind die seltenen Meister Muranobu und Fuchinobu (Naka-Fuchinobu, Chûenshin, früher Kuninobu gelesen) zu nennen. Andre

Harunobu-Schüler, deren Blätter übrigens immer zu den Seltenheiten gehören, sind Suzuki Harushige, zugleich ein Sohn des Meisters, Harutsugu (Haruji), beide mit sehr charakteristischen Gesichtstypen, Haruhiro und der tüchtige Komai Yoshinobu. Sie alle führen eins der beiden Namenszeichen ihres Meisters in ihrem eigenen Namen. Daß über ihre Persönlichkeiten noch ziemliche Unklarheit herrscht, beweist der Umstand, daß verschiedene Autoren die Namen Haruhiro, Harushige und Yoshinobu für Signaturen der Frühzeit des Kôryûsai halten. Harushige ist auch mit Shiba Kôkwan zusammengebracht worden. In die Richtung der Naga-e-Meister gehört auch der seltene Uchimasa.

Auch zahlreiche Meister, die später ganz andere Bahnen gingen, haben von der reichbesetzten Tafel des Horunobu gespeist, sei es, daß sie wirklich bei ihm in die Schule gingen, wie Kitao Shigemasa, sei es, daß sie starke Anregungen empfingen, wie Bunchô und Shunshô.

Am ausgiebigsten aber hat der frühere Samurai Isoda Shobai, der sich, als er seine beiden Adelsschwerter mit dem Pinsel vertauschte, Kôryûsai und Kôryû nannte und mit Harunobu durch Freundschaft verbunden war, seine Erbschaft angetreten (Abb. 32, 33). Seine Typen verraten noch mehr chinesischen Einfluß als die seines Freundes — auch Bunchô hat sich nie ganz davon losmachen können! Seine Frauentypen haben etwas „Hammelnasiges“, — seine Farbenskala, in der er besonders das Orange und Violett liebte, ist



31. Masunobu II. Naga-e. Der feiste Glücksgott Hotei; ein schöner Knabe in Mädchenkleidern hat ihm seinen Fächer weggenommen und führt auf seinen Schultern einen Tanz auf. Violett, Orange, Grün, Grau. Früher Slg. Fritzsche.



32. Kôryûsai: Harunobu-Stil, Orange, Grün, Lederbraun, Reliefpressung. Zwei Yoshiwaradamen sehen im Spiegel, daß ein Komuso (verbannter Samurai, der mit sein Gesicht verdeckendem Hute und Flöte umherwandert), ein Mädchen ist. Früher Slg. Jaekel.

härter und monotoner. Als ihn neue Sterne verdrängten, trat er allmählich zurück, obgleich wir nur vermuten können, daß er noch 1781 wirkte. Seine Lebensdaten sind noch nicht genügend erforscht. Wie berühmt er aber in seiner Zeit gewesen sein muß, beweist der Ehrenname des Hokkyô, den nur wenige Maler führen durften. Des reuigen Harunobufälschers Shiba Kôkwan habe ich bereits gedacht. Es ist wirklich zu bedauern, daß der



33. Kôryûsai: Eigenster Stil. Fleischrot, Grau, Grüngelb. Kurtisane mit zwei Begleiterinnen am Goldfischbassin. Früher Slg. Jaekel.

hochbegabte Mann jenen Kunstfrevel beging, weil er sich selbst nicht Kraft genug zutraute, selbständig neben seinem Meister wirken zu können. Er hat als erster nach holländischen Vorlagen japanische Kupferstiche angefertigt, die er in oft blendender Weise mit der Hand kolorierte.

2. DIE IDEALISTEN

Der Farbenrausch des Harunobu wich bald matteren und blasseren Tönen. Die Farbflächen verloren allmählich die Undurchsichtigkeit, aber auch die wundervolle Glut, mineralische Pigmente traten gegen pflanzliche zurück, um aber in etwas der alten Herrlichkeit gleichzukommen, führte man Metalltöne, wie Blattgold, Goldbronze, Glimmerstaub (Mica, jap. kirara) ein, die Harunobu wohl noch nicht kannte. Bei den Figuren gab man die Überzierlichkeit, bei den Typen das chinesische Element auf, ja, diese Epoche hat wohl die idealsten Gesichter und die gesündesten Formen geschaffen, deren Proportionen sich den wirklichen am meisten näherten. Sie stand unter dem Dioskurensternbild des Shunshô und des Kiyonaga. Mir will es nach immer intensiverem Eindringen in den Geist der alten Werke so scheinen, als sei Kiyonaga von v. Seidlitz beträchtlich überschätzt worden. Wie Shunshô in seinen Stoffen bedeutend vielseitiger war, kommt er mir überhaupt als der bedeutendere beider Meister vor, ja, er war nach Utamaro vielleicht der universalste aller Ukiyo-e-Künstler. Eine eingehende Arbeit über ihn bereitet Friedrich Succo vor.

Katsukawa Shunshô (über den Urheber der Katsukawa will ich Genaueres in meinem größeren Werke geben), ursprünglich Yûsuke genannt, Lieblingssignatur Hayashi oder Rin in einem Weihrauchkessel mit zwei Füßen, (1726 bis ca. 1790) nahm als Schauspielerdarsteller den Torii das Zepter aus der Hand. Seine zahllosen Folgen kleiner Mimenbildnisse immer zu Gruppen von drei, fünf oder mehreren Blättern zusammengeschlossen, übertrugen zuerst den Farbenzauber der Frauen des Harunobu ins Männliche (Abb. 34); später betonten sie bestimmte Farben, wie Dunkelrot (Abb. 35), in großen Flächen und gaben die Undurchsichtigkeit auf. Die Typen zeigen eine große Vervollkommnung seelischer Vertiefung der Rollen mit ausgezeichneter persönlicher Charakterisierung der Schauspieler. Freilich werden die ordinären Bühnenraßler, die Shunshô genau wie Harunobu verachtete, auf seinen Werken zu Heroen; ja, man fühlt sich versucht, wenn man eine so prachtvolle Sammlung seiner Blätter vereint sieht, wie sie Frau Straus-Negbaur und Succo besitzen, ihn als Klassiker der Mimenbildnisse zu feiern. 1770 gab er mit Ippitsusai



34. Katsukawa Shunshô: 6. Blatt eines „Ise-monogatari“ mit Harunobu-Typen, Prinz Narihira am Fuji (vgl. Kurth, Japanische Lyrik, Seite 28). Beste Ausgabe in Grau, Apfelgrün und Orange. Slg. Kurth.



35. Katsukawa Shunshô: Hoso-e. Der Schauspieler Ichikawa Danjûrô V als Daimyô in rostrotem Gewande. Beste Zeit des Meisters. Slg. Kurth.

Bunchô, der gleich Kôryûsai den Ehrentitel Hokkyô führte (vorzüglich in der Slg. Max Liebermann vertreten), das Ehon butai-ôgi mit Schauspielerbüsten auf Fächern über blauem Grunde heraus, die die Farbenheiterkeit des Harunobu widerstrahlen, und damit das schönste bunte Schauspielerbuch, das in Japan erschienen ist. Er war aber auch der Mitschöpfer eines wunderschönen Frauenideales, das an Gesundheit der Kwaigetsudô-Schule ähnelt. Hierbei war — nicht sein Nebenbuhler, sondern — sein Freund und Mitschöpfer Kitao Shigemasa I (geb. 1739



36. Shunshô und Shigemasa: Aus dem „Seirô bijin awase kagami" 1776. Eine Yoshiwara-Dame hebt ein Eisstück aus dem Hausbrunnen, zwei Gefährtinnen schauen zu. Bei dem Eisstück vielleicht erste Anwendung des Glimmerpulvers. Rote, graue, gelbe, blaßviolette Töne. Beste Ausgabe. Slg. Kurth.

in Yedo, signiert u. a. Kosuisai und Kwaran, früher in der Buchhandlung des Suwara Mohei angestellt, auch als Kalligraph tätig; † erst 1819 oder 1820). Die Frauengesichter einer Reihe ihrer erotischen Werke sind das Liebreizendste, was ich derart überhaupt gesehen, und entsprechen fast unsrem europäischen Schönheitsideal. Shunshô und Shigemasa aber vereinigten ihr Können in einem herrlichen Buche, das unter dem Titel: Seirô bijin awase sugata kagami, „Spiegel einer Porträtauswahl schöner Frauen der Grünen Häuser (= Yoshiwara)" 1776 erschien (Abb. 36). Die Gestalten der hübschen Damen von schier überweiblicher Kraft und Fülle, die geschickte Komposition der Gruppen, die zarten, vornehmen Farben und zwei köstliche Blumenbilder machen das Werk zu einem der schönsten Bücher Japans. In ihm hat Shigemasa vielleicht zum ersten Male jenes silberig glänzende durchscheinende Glimmerpulver angewendet, das später eine so hervorragende



37. Kitao Shigemasa: 7. Blatt der mit Shunshô zusammen herausgegebenen „Seidenzucht", spätere Ausgabe in Grün, Mennig, Orange, Blaßviolett. Harunobu-Typen. Slg. Kurth.



38. Katsukawa Shunshô: Größeres Hochformat. Die Bildnisse zweier Ringer. Rot, Grün, Violett, Gelb. Früher Slg. Rex.

Rolle spielen sollte. Auch das Blattgold war ihm bereits bekannt. Beide Meister gaben noch ein andres Werk gemeinsam heraus, ein zwölfblättriges Album über die Seidenzucht (Kaiko yashinai gusa, Abb. 37). Daß Shunshô auch als Tierzeichner Hochbedeutendes leistete, beweist u. a. ein Naga-e mit einem virtuos heruntergestrichenen Tiger der Slg. Succo. (Zu den Tiermalern vgl. R. Piper, „Das Tier in der Kunst" 1910 und meinen illustrierten Aufsatz „Utamaro als Tiermaler" im Kosmos 1909, 9.) Auch in Landschaftsbildern, Ringerdarstellungen (Abb. 38) und heroischen Szenen war er gewandt. Von 1780 an wandte er sich fast ganz der Malerei zu und leistete in herrlichen Frauenbildnissen noch Bedeutenderes, als in der Rolle des Holzschnittmeisters.

Seine Schüler lassen sich in zwei Gruppen teilen. Die eine übernahm die Traditionen seiner Schauspielerbilder, die andre, die dann meist zur Richtung des Kiyonaga überging, huldigte den schönen Frauen. Der Hauptvertreter der ersten Gruppe war Katsukawa Shunei I aus der Isoda-Familie mit dem Beinamen Kutokusai (1762—1819). Er hat Hoso-e von Schauspielern und Ringerdarstellungen geschaffen, die man mit denen seines Lehrers verwechseln könnte. Eine Zeitlang stand er ganz unter dem Einflusse des Sharaku und gab eine sehr bemerkenswerte Reihe von großen Schauspielerköpfen auf Silbergrund heraus. Später zeichnete er Schauspieler in eigener Manier, die man die „Art des Kutoku" nannte. Übrigens soll er auch als Sänger und Shamizenspieler hochbegabt gewesen sein. Seine Schüler sind Shunsen II (nennt sich auch Shunrin und als Fayencemaler Shunkô II) und Shuntei (auch Shunei II), der sich in späterer Zeit durch Landschaften in holländischem Stile bekannt machte. Andre Shunshô-Schüler der ersten Gruppe sind Shunsen I (das Sen anders wie bei Shunsen II), Shunkô I, einer der besten Shunshô-Schüler (führte gleich seinem Lehrer ein Signet in Vasenform, daher „Kotsubo", „kleiner Topf", genannt. Serie große Schauspielerköpfe (Abb. 39, zahlreiche Hoso-e. Seit seinem 46. Jahre malte er linkshändig), Shunko, Shunki (der bei v. Seidlitz Nr. 55 wiedergegebene Shunki ist Shunkô I!), Shundô (zeichnet auch Rantokusai, Mitarbeiter bei Utamaros Ehon minamezame 1786), Shunkwaku, Shunjô (Harutsune, „elegischer" Schauspielertyp), Shunri, auch Shuntoku, Shunsui II,



39. Katsukawa Shunkô: Fast lebensgroßer Kopf eines Schauspielers der Ichikawa-Sippe. Sharaku-Stil. Rot, Grün, Grau. Früher Slg. Rex.

Shunen, Shunwa gehören in diese Linie. Der berühmteste der Sippe wurde Shunrô, der dem alten Shunshô aus der Lehre lief und sich später Hokusai nannte.

Der Hauptvertreter der zweiten Gruppe ist Katsukawa Shunchô (Daten unbekannt, zeichnet auch Chûrinsha, Kissadô Shunchô), der später so sehr die Art des Kiyonaga annahm, daß man einige Triptychen der beiden verwechseln könnte. Auch das Naga-e hat er im Geiste dieses Meisters gepflegt. Einen ähnlichen Werdegang hatte Katsukawa Shunzan, von dem neuerdings eine Reihe hervorragender Triptychen bekannt geworden ist. Seine Frauentypen sind weit charakteristischer, als die des Shunchô. Endlich sind hier zu nennen der Schüler des Shunei I Shuntô und der erst durch ein Naga-e im Stil des Kitao Masanobu bekannt gewordene Shunkyoku.

Torii IV Kiyonaga (Geburtsjahr und Todesjahr schwanken) war der Sohn des Tabakhändlers Shirokiya Ichibei, dessen Laden im Shimba-Viertel von Yedo lag (nach andern war er Hausverwalter in der Honsaimoku-Straße), und wurde Obergehilfe des Buchhändlers Teramotobo. Durch Adoption wurde er in die Torii-Sippe aufgenommen und ging bei Torii III Kiyomitsu I in die Schule. Was er in dieser Schule an Schauspielerbildnissen kleineren Hochformats geschaffen hat, ist wenig originell, bedeutender sind seine Schauspielerbücher und Triptychen mit Schauspielszenen. In seinen verschiedenen Schwarzdruckbüchern signiert er gern Seki, da sein gewöhnlicher Name Seki Shinsuke war. Eine Quelle, die Kriegerbildnisse seines Pinsels lobt, scheint sich über seine Porträts von Schauspielern in wilden Heldenrollen lustig zu machen: „Er habe ihre Arme und Beine geschwollen wie Flaschenkürbisse gemalt". Ursprünglich stark von Kôryûsai beeinflußt, schuf er etwa Ende der siebziger Jahre einen eigenartigen Frauentyp, der von den meisten Frauendarstellern seiner Zeit mit Begeisterung aufgenommen wurde. Wohl niemals ist ein Typ so „Mode" geworden, wie der seinige. Und mit Recht! Diese kräftigen, edlen Gestalten mit Zügen von herber Anmut atmen so köstliche Weiblichkeit, als seien sie die Fürstinnen der Welt, deren Schönheit man Opfer bringe. Auf jenen feinfarbigen Triptychen, die nur den Vertreterinnen des zarten Geschlechts gewidmet sind, ist ein zauberhafter Liebreiz ausgebreitet, der niemals süßlich, immer aber vornehm wirkt. Diese Vornehmheit hat der Meister sogar in seinen zahlreichen erotischen Phantasien bewahrt, die zu seinen besten Werken gehören. Sein treuester Nachahmer auch auf diesem Gebiet war Katsukawa Shunchô (vgl. Seite 77). Gegen Ende seines Schaffens wurden seine Typen zur Manier. Er übertrieb die Proportionen und zog seine Huldinnen bedenklich in die Länge. Aber selbst diese Art fand ihre Nachahmer noch, nachdem er schon gegen 1790 zurücktrat — vielleicht weil der größere Farbenzauberer Sharaku über ihn gekommen war. (Abb. 40—43.)

Kaum ein bedeutender Meister seiner Zeit ging an ihm vorbei, und so wenig auch die Quellen davon wissen, so beredt erzählen die Werke seiner Schüler und Nachahmer von dem großen Einfluß dieses Mannes. Als Schüler des Kiyonaga werden folgende meist



40. Torii IV Kiyonaga: Zwei promenierende Damen mit Handlaterne in Pinienlandschaft. Schwarz, Apfelgrün, Ledergelb, Fleischrot. Früher Slg. Rex.

noch wenig bekannte Holzschnittmeister genannt: Kiyotoshi, Kiyotsugi, Kiyohisa (Schülerin?), Kiyotoki I und II, Kiyokatsu, Kiyotei, Kiyosato und Torii Morotada. Ich rechne auch Torii Kiyomoto II (der Erste ist der Vater des Torii I, Seite 29) dazu (Blatt von 1786 in meinem Besitz), den andre einen Schüler des Torii V nennen. Wo die beiden mit Kiyohide (das hide verschieden!) zeichnenden Künstler einzustellen sind, ist nicht



41. Torii IV Kiyonaga: Aus einem Triptychon. Dunkelgrau, Blaßrot, Blaßgelb, Grün. Damen auf einer Terrasse am Fluß mit Glühwurmkäfig. Reifste Zeit. Früher Slg. Jaekel.



42. Torii IV Kiyonaga: Aus einer Folge von 8 Landschaften. Oliv, Grau, Gelb, Schwarz, Hellrot. Vater, Tochter und Sohn am Tempel des „Golddrachenberges". Früher Slg. Jaekel.



43. Torii IV Kiyonaga: Das rote Riesenkind Kintoku mit 4 Teufelchen. Rot, Grün, Blau. Früher Slg. Jaekel.

sicher; vielleicht waren sie Mitschüler des Kiyonaga (Blätter von 1772 und 1776 in meinem Besitz).

Der leibliche Sohn des vierten Torii war Kiyomasa, von dem einige wenig bedeutende Blätter bekannt sind, sein geistiger Sohn war der Führer der fünften Torii-Generation, der Enkel des Torii III, Torii V Kiyomitsu II Kiyomine I, dessen Sippengenossen

Kiyoyasu, Kiyotada II, Kiyotada III und Kyosada I waren. Die sechste Generation wird von den Söhnen resp. Adoptivsöhnen des Torii V, nämlich Kiyokuni, Torii VI Kiyomitsu III († 1892), Kiyomine II, Kiyoho gebildet. Ob Vertreter der siebenten Generation wie Kiyosada III und Kiyotane nicht heute noch leben? (Vgl. Seite 28.) Jedenfalls „geht die Torii-Linie", wie v. Seidlitz will, noch lange nicht „mit Kiyomine zu Ende"! Der Geist des vierten Torii sprang aber nicht nur auf seine wirklichen Schüler über, auch Shumman, Nagayoshi, Utamaro, nicht zuletzt Toyokuni I schritten durch sein Schönheitsideal hindurch.

3. DIE EKLEKTIKER

Ob der Name der Eklektiker für die Künstler der Utamaro-Zeit ganz berechtigt ist, weiß ich nicht. Aber da in dieser Epoche eine ganze Reihe von Originalen wirkte, die sich schon früh vom Einfluß ihrer Lehrer befreite und sich gegenseitig in ihren Schöpfungen bald diesen, bald jenen herrschenden Formen anpaßte, wie kaum eine andre Zeit, so fand ich keinen besseren Ausdruck. Keinesfalls soll er einen Tadel enthalten! Im Gegenteil ist keine Stufe der Kunstentwicklung unsres Gebietes so geistsprühend gewesen und hat so viele Eigenmenschen gezeitigt, wie diese. Allerdings hat sie den völligen Verfall vorbereitet, ist selbst bereits „dekadent" in ihrer Gärung und nervösen Unruhe im Suchen nach neuen Stoffen und Ausdrucksmitteln. Das gibt dem Gesamtbilde einen gewissen Mangel an Charakteristik und Halt, und es wurde endlich dem Spötter Hokusai eben nicht allzu schwer, diesen Kolossus auf tönernen Füßen vom Sockel zu stürzen.

Bei zwei Meistern macht sich bereits die zeitgenössische Malerei geltend: bei Masayoshi und Shumman.

Kitao Masayoshi war, gleich dem bekannten Romanschriftsteller Santô Kyôden oder Kitao Masanobu (1761 bis 1816), der auf einigen Serien und Triptychen einen eigenartigen Frauentyp geschaffen hat (Abb. 44, 45), ein Schüler des Shigemasa I, studierte aber außerdem die Kanô-Schule, den Lackmaler Kôrin und den Tani Bunchô. Aus der Vorliebe für malerische Art schuf er die ryaku gwashiki, „abgekürzte Skizzen", ein breitzügiges, flottes Genre, das später Hokusais Größe wurde.



44. Kitao Masanobu (Signatur „Kiyonaga" gefälscht). Kurtisane mit 3 Begleiterinnen promenierend. Rot, Gelb, Grün, Blau. Datiert: „Hase, 2. Monat = 1783. Früher Slg. Jaekel.

Er führte die Namen Keisai, Shoko, Sanko und signierte besonders gern mit dem ersten. Ohne große Originalität malte er Landschaften und Tierbilder, zeichnete selbst Stadtpläne und Mustervorlagen und würde kaum besondere Erwähnung verdienen, wenn ihm nicht ein Zug prächtigen Humors eigen wäre. Er wurde schließlich Mönch und starb wahrscheinlich am 21. März 1824.



45. Kitao Masanobu. Porträt in Rot, Gelb, Oliv und Blau aus dem Buche der „Hundert Dichter". Früher Slg. Jaekel.

Viel bedeutender war der bisher zu gering gewertete Kubo Shumman (japanisch: Toshimitsu), im gewöhnlichen Leben (nicht als Künstler) Yasubei, als Maler auch Shôsadô, als Dichter zahlreicher Scherzepigramme und sonstiger humoristischer und ernster Schriften Nandaka Shiran benannt. Geburts- und



46. Kubo Shumman: Surimono mit Reliefpressung. Zwei Vögel mit roter Kehle, schwarzem Kopf und grauen Flügeln auf Magnolienbaum. Slg. Kurth.

Todesjahr sind unbekannt, selbst die Namen der Straßen von Yedo, in denen er gewohnt, sind verschieden überliefert. Dagegen stimmen die Hauptquellen darin überein, daß er sowohl bei Shigemasa, als auch bei Gyogen in die Schule ging. Tôsei Bôeimon (Mohei) Bôshôan Gyogen war als Schüler des Shinen (Shinenô) ein Literat, als Schüler des Kenkochi Kôsoku (Kembu Ryôsoku) ein tüchtiger Karpfenmaler. Er stammte aus Kyône oder aus Sagen in der Provinz Shimotsufusa und starb, 60 Jahre alt, im März 1782. Bei ihm lernte Shumman besonders die Shikunshi-Bilder, d. h. Darstellungen von Orchidee, Bambus, Pflaume und Chrysanthemum, malen. Als Gyogen-Schüler führte er seinen Namen, indem er das erste Zeichen shun (haru, Frühling) ebenso schrieb wie Shunshô. Um aber zu vermeiden, daß er als Schüler des Shunshô gelte, führte er später ein anders



47. Kubo Shumman: Aus einem Triptychon in Schwarz und verschiedenen Grau. Oiran mit zwei Shinzo (Zofen) und einer Kaburo (kleines Dienstmädchen) auf einem Nachtspaziergang in die Kirschblüte. Tabakbraunes Papier. Auch der Boden schwarz! Slg. Kurth.

geschriebenes shun ein. Er wurde also kein Shunshô-Schüler, wie v. Seidlitz will! Er war ein fruchtbarer Buchillustrator und der Schöpfer zahlreicher reizender Surimonos (Abb. 46, ursprünglich Neujahrs-Glückwunschkarten der Aristokratie, meist in verschwenderischer Farbenpracht ausgeführt), vielleicht der bedeutendste in dieser Art, bei der er besonders eine staunenerregende Metalltechnik anwendete. Aber auch als Zeichner ganz hervorragend schöner Triptychen und Pentaptychen mit schönen Frauen, deren besonders die Slg. Straus-Negbaur eine erlesene Auswahl besitzt, hat er Bewundernswertes geleistet. Seine edlen Typen lehnen sich zwar an Kiyonaga an, verraten aber doch eine starke Eigenart. Er liebt die grauen Töne und eine besonders feine Gewandmusterung. In seiner Vorliebe, kostbare Stoffe wiederzugeben, ging er so weit, daß er auf einem Frauenblatte wirkliche Seide und Goldfäden anwendete. Er gehört auch zu den „Meistern der schwarzen Nachthimmel", wie seit Harunobu Shunshô, Shunkô und Utamaro (Abb. 47). Als Tiermaler leistete er gleichfalls Bedeutendes, und zwar in Konkurrenz mit Utamaro. Es wäre sehr interessant, zu untersuchen, wie weit die großen zeitgenössischen Tiermaler, wie der Hühnermaler Ito Jakucho (1705—1800) und der Affenmaler Mori Sozen (1746—1821) die Ukiyo-e-Schule beeinflußt haben. Gleich Leonardo zeichnete übrigens Shumman höchst geschickt auch mit der linken Hand. Er ist auch Goldarbeiter gewesen, wozu seine Bevorzugung prachtvoller Metalltöne vortrefflich paßt.

Neben dies erste Paar sind zwei andere Eigenmenschen zu stellen: Eishi und Nagayoshi.

Hosoda Eishi (spätestens 1764—1829), eigentlich Mizabrô Tokitomi, stammte aus altem Adelsgeschlecht. Waren doch die Hosoda ein Zweig der Fujiwara-Familie. Sein Großvater war eine Art von Finanzminister und Gouverneur der Provinz Tamba, er selbst lernte bei Kanô Eisen die Malerei und wurde Hofmaler und Kammerherr (Konando) des Shoguns Ieharu. Eine Sumida-Landschaft seines Pinsels fand sogar vor dem Kaiser Gnade, der sie seiner Sammlung einfügte. Seit diesem Ereignis führte er den Stempel Ten-ran „Gesehen vom Kaiser". Eine Krankheit zwang ihn nach dreijährigem Hofleben in den achtziger Jahren, seine Hofstellung aufzugeben. Er wurde Ukiyo-e-Meister, führte die Namen Chôbunsai und Kabimaro (diesen fast nur auf erotischen



48. Eishi: Linkes Blatt eines Triptychons in Gelb, Rot, Grau, Violett und Schwarz. Landschaft mit Blütenbäumen. Junger Samurai kniet vor einer fürstlichen Sänfte. Zwei Begleiterinnen. Früher Slg. Ernst Fritzsche.

Werken, deren er eine große Anzahl herausgab) und blühte neben Utamaro. Über den Ausgang seiner Kunst herrscht große Verwirrung. Er wird als Berglandschafts- und Pflanzenmaler, auch mit Recht als feinsinniger Bücherillustrator gerühmt, am bedeutendsten aber ist er als Darsteller schöner Frauen, die er auf zahlreichen Triptychen verewigte. Hofluft weht durch seine



49. Eishi: Aus einem Triptychon, das oben Gedichte auf goldbronzierten Wolken enthält. Schwarz, Blau, Violett, Grün, Gelb. Vornehme Damen betrachten den Frühlingskuckuck (hototogisu) auf blühendem Kirschbaume. Slg. Succo.

Werke, aristokratische Eleganz, die sich später bis zur überfeinerten Gespreiztheit steigerte. Heitere Stimmungen von Rot und Gelb (Abb. 48) stehen neben düsteren von Grau, Violett und Schwarz (Abb. 49) auf seinen Drucken. Ob er oder Shumman

oder Toyokuni I die letztere eingeführt hat, ist noch genauer zu untersuchen. Aber an Vornehmheit in der Auffassung des Frauenlebens und -leibes hat ihn auch Utamaro nicht übertroffen. Etwas Müdes, fast Blasiertes liegt in seinen späteren Schöpfungen, ob aber ihre unnatürlichen Proportionen nicht viel mehr dem durch Utamaro ausgeprägten Zeitgeschmack Rechnung tragen, als ihm selbst zuzuschreiben sind, steht dahin. Es ist außerordentlich schwer, bei gleichzeitig aufkommenden Richtungen den Urheber zu erkennen. Die Wahrscheinlichkeit spricht dabei mehr für den bedeutenderen und beliebteren Künstler. Ich habe eine größere Arbeit über ihn unter der Feder. Aus des Eishi Schule ging eine große Reihe von Meistern hervor. Einer seiner besten und bedeutendsten Schüler ist Chôkosai Eishô, dessen Frauentypen durch einen fein-frivolen Augenausdruck leicht erkennbar sind. Dieser Zug verrät den Meister auch auf zahlreichen nicht signierten Shungwa-Blättern. Unter seinen Triptychen ist eine der schönsten Reihen die Darstellung sitzender Yoshiwara-Damen vor Wandschirmen, auf denen große Pfauen oder Hôô-Vögel (Phönixe) gemalt sind. Mir sind vier derartige Triptychen bekannt (Abb. 50). Auf seinen prachtvollen Kurtisanenbrustbildern ist auch der Silbergrund verwendet. Ein Ikkwansai Eishô und ein dritter Eishô (alle drei schreiben das shô verschieden) sind mir bisher nur aus den Quellen bekannt. Von dem liebenswürdigen Ichirakutei Eisui existiert gleichfalls eine Reihe großer Frauenbrustbilder auf Glimmergrund (Abb. 51). Er hat auch, wie Eishô, vortreffliche Naga-e geschaffen. Der nächstbekannte Schüler dürfte Eiri sein, der auch mit „gi-kwa" („Scherzbild") signiert. Seine Werke atmen ähnliche Vornehmheit wie die seines Meisters. Nicht zusammengeworfen werden darf er mit Rekisentei Eiri, wie das v. Seidlitz trotz meines „Utamaro" wieder tut. Dieser immer bekannter werdende Meister schreibt das Ei ganz anders als die Eishi-Schule und das ri anders als der Eishi-Schüler. Man hat ihn der Schule des Osaka-Meisters Eishun (Hasegawa Mitsunobu) zugeteilt, andere schließen ihn, wohl mit mehr Recht, dem Utamaro an. Immer neue Werke tauchen von ihm auf, Triptychen, sogar Pentaptychen. In seinen Frauentypen macht er verschiedene Wandlungen des Utamaro mit. Jedenfalls hat er mit Eishi nichts zu tun. Ein andrer Meister mit demselben Vornamen Rekisentei,



50. Eishô: Rechtes Blatt eines Kurtisanentriptychons mit großem Phönix und fallenden Kirschblüten. Lachsrot, Apfelgrün, Rostbraun, Pfauenblau, Blindpressung. Die Oiran Utagawa aus dem Matsuba-Hause mit einem Shô-no-fue-Musikinstrument und flatternder Schärpe. Slg. Kurth.



51. Eisui: Großes Brustbild der schönen Tsukioka, die Chrysanthemen in einen Hängekübel stellt. Blaßgelb, Lachsrot, Lederbraun, Braunviolett auf Glimmergrund. Utamaro-Stil. Slg. Succo.

nämlich Sorin (v. Seidlitz macht einen „Sarin" daraus), ist erst durch ein Blatt bezeugt. Ob beide Rekisentei einer Koishikawa-Schule einzuordnen sind, scheint mir noch unsicher. Als Schüler des ersteren wird Rekisentei Sogaku genannt. Nur durch wenig Blätter bekannt sind die Eishi-Schüler Eichô (ein

andrer als Bunwasai Eichô, von dem ich noch kein Werk gesehen habe), Chôensai Eishin (auch ein Gemälde von ihm existiert), Eitoku und Chôtensai Eiju. Es gibt noch einen Eishi-Schüler Eiju, der das ju anders schreibt. Nur dem Namen nach sind mir bisher bekannt Eibun, Eiga, Suishôsai Eigetsu, Eiha, Eiho, zwei Eiki, Eikô, Eikyô, Eiryô und Eisetsu. Von einem andren Eikô besitze ich selbst das Gemälde einer Oiran auf Seide, und ebenfalls ein Seidenbild mit schönen Frauen von einem Eishû befand sich in der Slg. Leda. Bei dieser Gruppe ist auch die immer noch unklare Eizan-Frage zu streifen. Der bekannteste Meister dieses Namens, Kikugawa Eizan (wirkt bis 1829), hat mit der Eishi-Schule nichts zu tun. Er führt auch ein andres Ei-Zeichen im Namen. Dieser ebenso fruchtbare wie furchtbare Meister, dem ich verschiedene Utamaro-Fälschungen zutraue und der bei diesem Großen künstlerische Anleihen machte, ist ein Typ des tiefsten Verfalles der Ukiyo-e-Kunst. Ob er mit Harukawa Eizan etwas zu tun hat, weiß ich nicht. Fest steht aber die Existenz eines echten Eishi-Schülers namens Eizan, der mit Kikugawa bestimmt nichts gemeinsam hat.

Schließlich sind noch zwei Persönlichkeiten des Eishi-Kreises namhaft zu machen, die schöne Yûjo (Kurtisane) Shinowara-jo aus dem Tsuru-(Kranich-)Hause des Yoshiwara von Yedo, die sich auf einem Holzschnitt selbst als „Schülerin des Eishi" bezeichnet, und von der uns Chôkôsai Eishô ein Porträt auf Silbergrund hinterlassen hat (veröffentlicht in meinen „Meisterinnen des japanischen Holzschnittes"), und der durch zwei Oiran-Blätter bekannt gewordene Gokyô, dessen Köpfe an die Frühtypen seines Lehrers erinnern. Da er sich selbst auf diesen Blättern „Schüler des Eishi" nennt, ist die Frage, ob er auf Toriyama Sekien (S. 95) zurückgeht, müßig.

Mit derselben Anfangssilbe wie Kikugawa Eizan signiert der sehr bekannte Keisai Eisen (1792—1848), der am besten dem Eizan angeschlossen wird, später aber in der Art des Hokusai arbeitete. Er war ein unstäter Geist, wanderte als Rônin, betätigte sich auch als Schriftsteller, sogar Dramendichter. Seine Kunst ist vielseitig. Wir besitzen von ihm schöne Surimono und eigenartige Landschaften (Abb. 52). Er soll die Landschaftsdrucke in Blau erfunden haben. Zu der Eishi-Schule aber gehört er nicht, trotz der Behauptung einer Quelle.



52. Keisai Eisen: Flußlandschaft im Winter. Slg. Piper.

Yeishôsai Nagayoshi (Chôki), der auch Shikô signierte (auf einem Blatt meiner Slg. Yeishôsai Shikô, wodurch die Identitätsbehauptung der Quellen endgültig bewiesen ist), war ein Schüler des Toriyama Sekien Toyofusa (1712—1788), der aber nur Bücher illustrierte. Er ging, wie alle seine bedeutenden Kollegen, durch die Schule des Kiyonaga, schloß sich später in der Form dem Utamaro, im Kolorit dem Sharaku, noch später dem Eishi und der Toyokuni-Richtung an, war also der Typ eines Eklektikers, hat aber in den neunziger Jahren, dem Höhepunkt seines Schaffens, so herrliche Frauenbildnisse herausgegeben, daß man ihn getrost neben die größten seiner Genossen stellen darf (Abb. 53, 54). Dabei liebte er besonders die Metalle und wendete das Glimmerpulver überfangartig an, so daß er, besonders bei blassen Tönen, strahlende Effekte schuf. In einigen derartigen Blättern hat er sogar den Utamaro übertroffen. Von Seidlitz gibt zwar jetzt die Identität zwischen Nagayoshi und Shikô zu, führt aber auf Seite 201 einen zweiten Shikô an und ahnt gar nicht, daß es eben dieser ist, den der von ihm zitierte Strange mit Nagayoshi gleichsetzt!

Als Nagayoshi-Schüler nenne ich zum ersten Male den Ichirakusai Nagamatsu (Chôshô), der noch in den dreißiger



53. Nagayoshi, signiert: Shikô. Fischer spannt das Netz zum Nachtfang. Blaßblau, Rot, Grün. Früher Slg. Jaekel.



54. Nagayoshi: Die Bergfrau Yamauba mit ihrem roten Riesenkind Kintoku und einem Affen vor einer Puppe. Rot, Blaßgrau, Grün. Utamaro-Stil. Früher Slg. Jaekel.

Jahren des vorigen Jahrhunderts wirkte. Den Nagahide habe ich in meinem „Utamaro“ „entdeckt“. (Abb. 55.) Es gibt sogar zwei! Der eine Nagahide (Chôshû) dokumentiert sich durch seinen Namen Yûrakusai deutlich als derselben Schule angehörig. Er hat Heroenbilder und Geschichtsbücher herausgegeben und die Metalltechnik seines Lehrers nach Osaka verpflanzt. Seine Haupttätigkeit fällt wohl um 1790. Der zweite lebte wohl nur in Osaka, wirkte gleichzeitig mit Nagamatsu und gab Porträts heraus. Ob der Kyôka-Dichter und Farbenholzschnittmeister Nagamaru (Chôgwan) ebenhierher gehört, weiß ich nicht, ich habe aber bereits im „Utamaro“ noch einen zweiten Nagayoshi angeführt, der das yoshi anders schreibt.

Als der Höhepunkt der ganzen Epoche gilt Utamaro.

Utamaro I aus dem Clan der Minamoto, ursprünglich Yûsuke genannt, als Künstler Kitagawa, auch Toyoaki (als Toyofusa-Schüler; so auch v. Seidlitz, aber 14 Zeilen später macht er „Toyakira“ daraus), Jisei Ikke, Sômise und Murasakiya signierend, leitete sich vom Adel der Minamoto her, da er auch mit diesem Namen zeichnet. Er wurde 1753 zu Kawagoe in der Provinz Musashi geboren, ging schon früh nach Yedo und wurde des Sekien Schüler, wie Nagayoshi und andre, studierte aber auch den Kanô-Stil. Seine ersten Werke aus den siebziger Jahren verraten den Einfluß des Shunshô und Kiyonaga, er machte sich aber gegen 1780 sowohl beruflich selbständig, indem er seine Beamtenstellung bei der shogunalen Regierung aufgab, als auch künstlerisch. Daß er gegenüber dem Yoshiwara gewohnt habe, habe ich als Klatsch nachweisen können. Denn das Yoshiwara lag damals inmitten von Reissümpfen. Vielmehr wohnte er bis 1797 bei seinem Verleger Kôshôdô Tsutaya Jûzabrô in der Tôriaburastraße, verheiratete sich dann mit einer geistvollen und liebenswürdigen, auch als Holzschnittmeisterin tätigen Dame, der Kitagawa Sendai-jo (ein Holzschnitt von ihr in meinen „Meisterinnen des japanischen Holzschnitts“ abgebildet) und wohnte zuletzt in der Bakurôstraße. Ein satirisches Triptychon, das er 1804 herausgab, brachte ihn in den Kerker. Mit gebrochener Kraft arbeitete er nach seiner Befreiung noch kurze Zeit und starb am 3. Mai 1806. Seine Witwe heiratete später seinen Mitschüler Koikawa Shunchô (Utamaro II).



55. Nagahide I: Hoso-e. Bleiplattendruck in Blutrot, Blaßgelbgrün, Feuriggelb und Glimmerpulver. Osaka. Prinz und Dame mit Bogen und Pfeilen. Slg. Kurth.

Utamaro war der souveräne Herr der Holzschnittkunst seiner Zeit (Abb. 56—61). Seine Werke sind nicht nur zu Tausenden nach China exportiert worden — er nannte sich daher auch Karamaro, „chinesischer Maro“, und hat auch wiederholt in chinesischem Stile gearbeitet —, sie sind auch die Brücke zwischen unsrer und Japans Kunst geworden. Hochberühmt war er als Darsteller der Frauen aller Stände und hat sie mit unbeschreiblichem Liebreiz umgeben. Seine „klassische“ Periode fällt um das Silbergrundjahr 1790, dessen hohe Bedeutung für den Holzschnitt ich bereits in meiner Utamaro-Monographie hervorgehoben habe. Später experimentierte er mit Formen und Farben und erging sich in ungeheuerlichen Übertreibungen, bis er nach 1800 wieder einen gemäßigten Stil erfand, der noch lange vorbildlich blieb. Aber das Weib war nicht sein einziges Thema! Er war in der Landschaft ebenso tüchtig, wie als Darsteller heroischer Szenen. Am glänzendsten aber zeigte sich sein Talent als Tiermaler, und sein Volk dankt ihm die schönsten Bücher aus dem Naturreich, wie das herrliche „Muschelbuch“ (ca. 1780), das ich als sein schönstes Werk schätze, das „Insektenbuch“ (1788) und das Buch über die Vögel, „Ehon momochidori“ (erste Ausgabe 1789), dessen prächtige Neuausgabe in japanischem Holzschnitt (1912) ich bevorwortet und übersetzt habe. Sein berühmtestes Werk, das „Seirô ehon nenjû gyôji“, fälschlich „Jahrbuch der grünen Häuser“ genannt, das die Vorgänge innerhalb eines Jahres im Ôgi-(Fächer-)haus des Yoshiwara schildert und von dem auch als Holzschnittmeister tätigen Jippensha Ikku verfaßt ist (1804), zeigt schon den stark überarbeiteten Meister. Einige Ergänzungen zu seinem Lebens- und Schaffensbilde habe ich in meinem Aufsatz „Neues über Utamaro“ (Ostasiat. Zeitschr.) gegeben, ohne daß ich irgendeinen wichtigen Zug meiner größeren Monographie zu ändern brauchte. Nur eine für Sammler bemerkenswerte Korrektur muß ich vornehmen. Ich habe eine Reihe von schlichten Blättchen mit Tier- und Pflanzendarstellungen, die eine unbeholfene Hand verraten, für Anfangswerke des Meisters gehalten, da einige tatsächlich kindlich wirken (besonders Nr. 483, 484). Durch Signaturvergleichungen habe ich mich mehr und mehr überzeugt, daß diese „infantilen“ Bildchen erst von Utamaro II angefertigt worden sind. Das schließt allerdings nicht aus, daß sich besonders unter den Pflanzendarstellungen ganz wunderhübsche Stücke befinden.

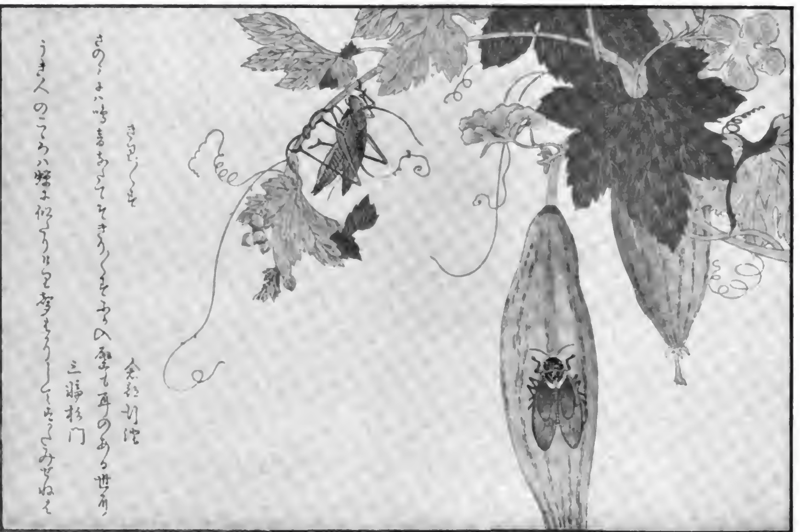


56. Kitagawa Utamaro I: Aus dem Album „Ehon kyô-getsu-bô“, „Die Mondverrückten“ Yedo, 1781. Mondlandschaft in zarten grauen Tönen, malerischer Stil. Hinter dem Mann mit den Reisigbündeln der Mond (in dieser Reproduktion nicht sichtbar), Scherz auf den „Mann im Monde“. Slg. Kurth.



57. Kitagawa Utamaro I: Frauenporträt mit braunroten Konturlinien, auf dem Grund Blüten in Blindpressung. Rot, Violett, Grün. Tamagawa-Reihe. (Kurth, Utamaro Nr. 349.)

Mit Utamaro II müssen wir auch die große Reihe der Schüler beginnen, denn er ist einer der fruchtbarsten Meister. Sein Vorname ist Baigadô, mit dem er auch signiert, sein Schriftstellername Koikawa Shunchô (japanisch Harumachi) II (der erste Koikawa Shunchô war Sekien-Schüler, † 1789), sein gewöhnlicher Name Tetsugorô, er soll auch Yukimachi (mit verschiedenen Yuki-Zeichen) signiert haben. Nach dem Tode des Meisters heiratete er dessen Witwe Sendai-jo und wohnte in der Bakurô-Straße. Es wird mir immer deutlicher, wie viele seiner manchmal herzlich unbedeutenden Blätter in den verschiedensten Sammlungen fälschlicherweise dem Utamaro I zugeschrieben werden, wenn er nur mit „Utamaro" signiert hat. Ich selbst habe es nach dem Vorgange andrer auch getan, und bei zahlreichen



58. Kitagawa Utamaro I: Heuschrecke und Zikade. Aus dem „Ehon mushi-erabi", „Insektenbuch", Yedo 1788. Älteste Ausgabe. Slg. Kurth.



59. Kitagawa Utamaro I: Liebespaar aus der Folge „Jitsu kioi iro-no-mina-ka-mi“ (Kurth, Utamaro Nr. 244) vor 1800. Blaugrün, Ledergelb, Fleischrot. Früher Slg. Rex.



60. Kitagawa Utamaro I: Brustbilder zweier Schönheiten des Chôji-(Gewürznelken-) Hauses in Grün, Gelb, Rot, Violett: Hinatsuru und Karagoto. Früher Slg. Rex.



61. Kitagawa Utamaro I: Damen mit Teekanne und Chrysanthemenvase. (Kurth, Utamaro Nr. 343.) Eisengrauer Grund, verschiedene Rot, Schieferblau. Früher Slg. Jaekel.

Werken wird man vorläufig im Zweifel bleiben müssen. Eine absolute Sicherheit gibt nur sein Maro-Zeichen: Falls die linke senkrechte Linie desselben, die eigentlich die längste sein soll, auffallend kurz ist, so haben wir es unfehlbar mit Utamaro II zu tun. Ihm an Fruchtbarkeit gleich kommt Tsukimaro I, der anfänglich, z. B. als Mitarbeiter von Utamaros „Jahrbuch", Kikumaro signierte. Er führte außerdem die Namen Ogawa Rokusabrô, Bokutei und Sensuke und hat auch mit dem Vornamen Kwanunsai gezeichnet. (Surimono meiner Sammlung.) Seine Kunst ist angenehmer und bedeutender als die des Utamaro II. Er war auch ein tüchtiger Tierzeichner. Als seine Schüler werden Yukimaro (ein andrer Yukimaro, der den ersten Teil des Namens anders schreibt, war Utamaro-Schüler) und Yoshimaro oder Yoshimaru (maro und maru werden oft verwechselt), der sich auch Ogawa, Utagawa und als zeitweiliger Masayoshi-Schüler Shigemasa (II) nannte, aufgeführt. Ob diesem ein Kikumaro II (mit anders geschriebenem Kiku) anzuschließen ist, oder ob es der sehr verschieden signierende Tsukimaro selbst ist, scheint mir noch nicht geklärt. Der dritte Hauptschüler des Utamaro ist Hidemaro, der gleichfalls am „Jahrbuch" mitarbeitete, ein vornehmer Meister, dessen Nishiki-e bedeutend über denen des sehr flachen und banalen vierten Utamaro-Schülers Shikimaro (Abb. 62, „Kunisada-Stil!") stehen. Auch Takemaro war beim „Jahrbuch" beteiligt. Andre sichre Utamaro-Schüler sind die noch wenig bekannten Funamaro (Vorname Ukiyo), Hanamaro, Kanamaro, Kitamaro, Konomaro, Michimaro (nicht Mitimaro, wie v. Seidlitz wieder schreibt), Minemaro und Toshimaro I (Toshimaro II war ein Schüler des Yoshitoshi). Alle diese haben sich, nebst Frau Sendai-jo, durch die Signatur „Kitagawa" als echte Utamaro-Schüler bekannt. Auch Tanimoto Tsukimaro II, der in Kyoto lebte, ist ihnen anzuschließen, ebenso Isomaro. Bei dem Osaka-Meister Ashimaro, dem Landschafter Chikamaro, dem Kunimaro, der später bei Kunisada in die Schule ging, und dem Toyomaru, der sich als ursprünglicher Toyoharu-Schüler Utagawa nennt, ist der Zusammenhang nicht so klar erweislich. Ob noch ein Kazumaro als letzter der Maro-Gruppe genannt werden darf, ist mir nicht sicher. (Genaue Quellen über die ganze Sippe in meinem „Utamaro".)



62. Shikimaro: Die schöne Hanaôgi aus dem Ôgi-(Fächer-) Hause in schwarzer, mit Päonien gestickter Robe auf der Promenade. Rechts Gedicht. Slg. Kurth.

Groß ist auch die Zahl der von Utamaros Kunst abhängigen Meister, die sich zwar selbst nicht Utamaro-Schüler genannt haben, aber ganz in seiner Art arbeiteten. Shunkyôsai Ryûkoku (ein Meister gegen verschiedene Quellen. Signatur so auf mehreren Blättern), Familienname Hayami oder Hayamizu, sonstige Namen Kôshô, Shôsha und Genzabrô, stammte aus Osaka. Er gab mindestens 20 illustrierte Bücher heraus, zeichnete Frauenbilder und Surimonos, war auch schriftstellerisch tätig und starb am 10. Juli 1823. Seine immer häufiger auftauchenden Werke mit charakteristischen, etwas länglichen Frauengesichtern verdienen eingehenderes Studium (Abb. 63). Bunrô, der mit Bunchô sicher nichts zu tun hat, lehnt sich so stark an Utamaro an, daß man verschiedene seiner sehr schönen Mädchenköpfe mit denen des Meisters verwechseln kann. Auch die Typen des Tamagawa Shûchô, der gleichfalls fälschlich mit Bunchô zusammengebracht worden ist, sind stark utamaresk, und eine Reihe von Frauenbildnissen des Soraku erinnert an die Silbergrundköpfe des Meisters. Juge Sekijô, der sich auch Migen Gorôbei und als Novellist Ichinaka Sanjin nannte, war von Adel und Samurui (hanshi) des Daimyô Usen Sankei. Er ist mit Recht an Toriyama Sekien angeschlossen worden (ob er auch Toriyama signiert hat, ist fraglich), ging aber später ganz in den Bahnen seines großen Mitschülers und hat wunderschöne Mädchenköpfe gezeichnet. Ähnliches gilt von Toriyama Banki und dem erst durch drei Naga-e bekannten Toriyama Yumiaki (charakteristische Typen mit etwas spitzen Nasen). Derselben Gruppe werden Chikanobu (es scheint verschiedene zu geben, einer wird als Kunichika-Schüler genannt), Shintoku, Hyakusai Hisanobu (verworrene Überlieferungen) und der seltene, in chinesischer Art zeichnende Hôkokujin Fûjô anzuschließen sein, vielleicht auch Sobai. Ob die wenig bekannten Shinko, Ryûshi, Hakuga und Yukinobu hierher gehören, ist unsicher. Der neu entdeckte, bisher durch zwei prächtige Triptychen bekannte Angyûsai Enshi verrät deutlichen Eishi-Einfluß (Abb. 64).

Eine viel größere Schule aber gründete Toyokuni I. Ich weise hier besonders auf die vortreffliche Monographie hin, die Friedrich Succo 1913—1914 über diesen fruchtbaren Meister und seine Jünger herausgegeben hat.



63. Shunkyôsai Ryûkoku: Surimono in Gold, Silber, Lachsrot, Bronzegrün und reichster Blindpressung. Zwei Oiran beim Entrollen eines Kakemono (Hängebild). Slg. Kurth.



64. Angyûsai Enshi: Zwei Blätter eines Triptychons: Gesellschaft auf der Veranda des Takayama-Teehauses am Fluß. Rechts vielleicht der Maler selbst. Links: Die schöne Hanaôgi aus dem Ôgi-(Fächer-) Haus entsteigt einem Boote. Gelb, Blaßgrün, Blaßblau, Hochrot, Violett. Sehr feine Gewandmuster. Sgl. Kurth.



65. Utagawa Toyoharu I: Hoso-e. Dreifarbendruck in Blau, Rot, Gelb. Der Schauspieler Segawa Kikunojô in der Rolle der Itsuki unter blühendem Kirschbaum. Slg. Kurth.

Utagawa Ichiyôsai Toyokuni I, der Sohn des Holzbildhauers Gorobei in Yedo, wurde 1768 geboren. Er und sein kongenialer Bruder Toyohiro I, der übrigens auch als tüchtiger Gitarrenspieler gerühmt wird, schlossen sich der von Toyoharu I (ca. 1734—1813) (Abb. 65, 66) gegründeten Utagawa-Sippe an. Er adoptierte später die Typen des Kiyonaga für seine Frauengestalten, die des Shunshô für seine Schauspieler, wurde begeisterter Erbe des Sharaku und nach Utamaros Tode, dessen Art er gleichfalls annahm, der anerkannt größte Meister des Holzschnittes (Abb. 67—69). Er starb am 24. Februar 1825, hat aber schon früher zu schaffen aufgehört. Auf keinen Künstler paßt der Name eines Eklektikers so wie auf ihn. Seine rezeptive Natur sog Honig aus allen Kelchen, ohne daß der vornehme Meister darum zum Plagiator wurde. Wenn man die größte Toyokuni-Sammlung Deutschlands, die Friedrich Succo besitzt, durchsieht, so glaubt man, die verschiedenartigsten Meister zu erblicken. Und doch hat er starke Eigenheiten besessen, die sich vielleicht am besten in seinen Frauenfiguren kurz vor 1790 offenbaren. Bereits sein Lehrer Toyoharu hatte sich aus der europäischen (Abb. 66), speziell holländischen Kunst zahlreiche Motive geholt, wie er nachweisbar der erste japanische Meister war, der auf einem Blatte den Schlagschatten anwendete. Ihm ging Toyokuni nach. Ein liebenswürdiger Mensch und ein treuer, opferfähiger Freund, hatte er zahlreiche Schüler. Seinen Namen erbte zuerst Utagawa Ichiryûsai Toyoshige I als Kôsotei Toyokuni II (1777—1835), ein



66. Utagawa Toyoharu I: Einblattdruck in Tan, Beni, Dunkelblau, Rosa und Gelb. Uki-e: Yukimi shuen „Volksbilderbogen: Festmahl zu Ehren des ersten Schneefalles". In der Mitte Go- (etwa Halma-) Spieler. Europäische Perspektive. Slg. Kurth.

Porzellanhändler, der nach des Meisters Tode dessen Witwe heiratete. Seine Blätter erheben sich nicht über den Durchschnitt, sind übrigens nicht allzu häufig. Um so mehr hat der zweite Namenserbe, Utagawa Ichiyûsai Kunisada I, unter dem Titel „Toyokuni II" — er war aber Toyokuni III! — hervorgebracht, man darf sagen: verübt (Abb. 70). Seine „Kunst" überschwemmt noch heute die europäischen Sammlungen. Sie zeigt große Schwäche, schlechten Farbensinn und tiefen Formenverfall. Seine Zeit war des nicht sehr inne, das beweist die stattliche Zahl seiner Schüler. Er lebte von 1786—1865. Weit tüchtiger war ein Schüler aus der früheren Zeit des Meisters, Utagawa Ichiyusai Kunimasa I (1772—1810), der fast den Lehrer erreicht hat. Seine Schwäche zeigt sich in direkten Kopien von Schauspielerbildern andrer. Der weitaus bedeutendste Toyokuni-Schüler aber war Utagawa Ichiyûsai Chôôrô Kuniyoshi (1798—1861) (Abb. 71). Ich habe sein Leben und seine Kunst an andrer Stelle eingehend beschrieben. (Orient. Archiv, III, 3.) Er ist an Kraft, Erfindung



67. Utagawa Toyokuni I: Blatt eines Triptychons in Rot, Blau, Violett, Gelb, Goldbronze und Blindpressung. Vornehme Dame spielt das Koto. Zofe mit dampfender Tasse. Zeit der „Nagayoshi-Typen" ca. 1790—1791. Slg. Succo. (Succo, Katalog 744.)

und Phantasie seinem Meister überlegen. Zahlreiche Handzeichnungen geben ein besonders klares Bild seiner künstlerischen Eigenart. Als Landschafter darf er sich mit einigen Blättern an die Seite des Hokusai stellen. Seit 1830 galt er als der erste Meister der Utagawa-Sippe. Am tollsten, vielleicht auch am genialsten



68. Utagawa Toyokuni I: Triptychon in Rot, Blau, Gelb, Grün, Violett. Das Glücksgötterschiff, dessen Insassen mit einer Ausnahme als Kurtisanen dargestellt sind, im Hafen von Nagasaki. Utamarotypen, europäische Perspektive nach Toyoharu I. ca. 1805. Slg. Succo. (Succo, Katalog 645.)



69. Utagawa Toyokuni I: Blaßgrauer Grund, Rotviolett, Grün. Der Schauspieler Ichikawa Kômazô als Samurai, sein Gewand schürzend. Edelster Stil unter Sharakus Einfluß. ca. 1793. Slg. Succo. (Succo, Katalog 528.)



70. Utagawa Toyokuni III (Kunisada I): Schauspieler mit gezogenem Schwert unter einem Weidenbaum. Slg. Piper.

hat sich seine Einbildungskraft in seinen zahlreichen erotischen Schöpfungen (shungwa) ausgetobt, die er mit besonderen Pseudonymen signierte.

Die Utagawa-Sippe ist nicht leicht übersehbar. Sie scheint noch heute nicht ausgestorben zu sein. Der Schüler pflegte als erstes Zeichen seines Namens das zweite Zeichen des Meisternamens zu wählen (also: Toyokuni — Kuniyoshi — Yoshitoshi — Toshihide usw.), da es aber mindestens drei Toyokuni gibt, ist die Kuni-Gruppe mit Vorsicht zu datieren. Weil sich in den einfacheren Holzschnittsammlungen besonders Blätter dieser Spätzeit finden und sogar heute noch nicht allzuschwer erwerbbar sind, glaube ich, den Sammlern einen Dienst zu erweisen, wenn ich diese Gruppe fast ungekürzt aufzähle. Eine beigefügte Signaturentafel wird zugleich die Möglichkeit der Lesung andrer Namen der Utagawa-Sippe geben. Ich buche alphabetisch. Sch. = Schüler, T. I, T. II, T. III = Toyokuni I usw. (—) heißt, daß der betr. Meister nicht mit „Utagawa" signiert hat. -jo am Schluß (= „Frau") gibt eine Künstlerin an. s. o. = im Vorigen beschrieben.

Kuniaki I, Sch. des T. III. — Kuniaki II, Sch. des Kuniaki I. — Kuniaku, Sch. des T. I. — Kunichika, desgl. — Kunichika (chika anders geschrieben), Sch. des T. III. — Kunifû, Ichijûsai, mir erst durch ein Blatt bekannt. — Kunifusa I, Sch. des T. I. — Kunifusa II, Ichiyôsai, Sch. des T. III. — Kunihana-jo, Schülerin des T. I. — Kuniharu, Sch. d. T. I, lebte in Osaka. — Kunihide, Ippitsusai, Sch. des T. I. — Kunihiko, Sch. des T. I. — Kunihiro, Sch. des T. II. — Kunihiro (hiro anders geschrieben), nicht sicher zu bestimmen. — Kunihisa, Sch. und Schwiegersohn des T. III, Vater des Kunisaki. — Kunihisa-jo, Schülerin des T. II, — Kuniju (—), Sch. des T. III. — Kunikage, Ichishôsai, Sch. des T. I. — Kunikane, Sch. des T. I. — Kunikatsu, Sch. des T. I. — Kunikazu, Sch. des T. II. — Kunikazu (kazu anders geschrieben), Osaka-Meister. — Kunikiyo I, Sch. des T. I. — Kunikiyo II (—), Sch. des T. III. — Kunikyô, Ichiryûsai, Sch. des T. III. — Kunikwai, Sch. des T. III. — Kunimaro, noch unsicher. — Kunimaru I, Ichimôsai, Sch. des T. I, † 1829, 30 Jahre alt. — Kunimaru II, Ichimôsai, Sch. des T. III. — Kunimasa I, Sch. des T. I, s. o. — Kunimasa II, (die Bestandteile des masa anders gestellt), Sch. des T. III. — Kunimasa III ist ein früher Name

des Kunisada II. — Kunimasa, Anfangsname Sadamasu, Sch. des T. III, Osaka-Meister. — Kunimichi I, Sch. des T. I, Osaka-Meister. — Kunimichi II (—), Sch. des T. III. — Kunimitsu, Sch. des T. I. — Kunimitsu (mitsu anders geschrieben), Ichiyûsai, Sch. des T. I. — Kunimori I, Sch. des T. II — Kunimori II, noch unsicher. — Kunimune, Sch. des T. I. — Kuninaga, Sch. des T. I, † im Bunkwa (1804—1817), 40 Jahre alt. — Kuninao I, Sch. des T. I. Illustrator von fünf Büchern. — Kuninao II, Sch. des T. III. — Kuninobu I, Sch. des T. I. — Kuninobu II, Sch. des T. III. — Kunioki, Sch. des T. II. — Kuniratsu, Sch. des T. I. — Kunisada I = Toyokuni III, s. o. — Kunisada II, Kôchôrô, Anfangsname Baishô III Kunimasa (III), Sch. und Schwiegersohn des T. III, † 1880. — Kunisaki, Sch. des T. III, zweiter Sohn des Kunihisa, Osaka-Meister. — Kunisato (—), Sch. des T. III. — Kunishige, Anfangsschüler des T. I. — Kunisube, Sch. des T. II. — Kunitada, Sch. des T. I. — Kunitaka, noch unsicher. — Kunitake, Sch. des T. I. — Kunitaki, Sch. des T. I. — Kunitama, Sch. des T. III. — Kunitame, Ichinensai, Sch. des T. I. — Kunitamo, Sekisai, noch unsicher. — Kunitane, Sch. des T. I. — Kuniteru, Sch. des T. I. — Kuniteru (teru anders geschrieben). Ichiyûsai, Sch. des T. III (1829—1874). — Kunitôhisa-jo, Schülerin des T. I. — Kunitoki, Sch. des T. I. — Kunitoku (—), Sch. des T. III. — Kunitomi (—), Sch. des T. III. — Kunitomo I, Sch. des T. I, Osaka-Meister. — Kunitomo II, Sch. des T. III. — Kunitomo (tomo anders geschrieben), noch unsicher. — Kunitora, Sch. des T. I. Besonders Bücherillustrator. — Kunitoshi, Sch. des T. III. — Kunitoshi (toshi anders geschrieben), Sch. des T. III. — Kunitsugi, Sch. des T. I. Auch Bücherillustrator. — Kunitsuna, Sch. des T. III — Kunitsuru, Sch. des T. II. — Kuniyasu, später: Nishikawa Yasunobu, Sch. des T. I, † 1836. 30 Jahre alt. — Kuniyoshi, s. o. — Kuniyuki, Sch. des T. I. — Kuniyuki I (yuki anders geschrieben) Baishô (—), Sch. des Kunisada II. — Kuniyuki II, noch unsicher. —

Das sind 81 Meister resp. Meisterinnen, die sich von den verschiedenen Toyokuni herleiten! Dazu kommen nun noch ihre eigenen Schüler, also eine stattliche Menge. Von Meisterinnen der Gruppe seien außer den drei notierten noch Utagawa Sadautajo, die Schülerin des Toyokuni III, Utagawa Ichikisai



71. Utagawa Kuniyoshi I. Aus einer Chûshingurafolge: Der Rônin Kô-emon im Gefecht. Blau, Violett, Schwarz. Slg. Piper.

Yoshitama-jo, die Schülerin des Kuniyoshi, die besonders schöne Frauen zeichnete, seine älteste Tochter Utagawa Ichiensai Yoshitori-jo und die Schülerin seines Schülers Yoshitoshi: Toshihito-jo genannt.

An keiner Schule kann man den Verfall der Holzschnittkunst so studieren, wie bei den Utagawa; denn in ihre Kunst wurde ein Ferment gelegt, das sie schließlich auflöste und entweder zu leichenhafter Erstarrung, oder zum Verluste des nationalen Elementes brachte. Das war der Naturalismus.

4. DIE „NATURALISTEN" UND DER UNTERGANG DER HOLZSCHNITTKUNST

Ich habe die neue Richtung, die der alten Kunst den Todesstoß versetzt hat, mit „Naturalismus" bezeichnet, weil sie die Japaner selbst so bezeichnet haben. Der Begriff liegt bereits in der ersten Aufforderung des „Retournons à la nature", die der greise Sekien 1787 im Nachwort zum „Insektenbuche" seines Schülers Utamaro anstimmte. In bewußtem Gegensatze zu den bisherigen Schultraditionen hatte Minamoto Utamaro in das Reich der Natur selbst hineingegriffen und, anstatt ihre Formen großzügig abzukürzen und aus ihren Umrissen Hieroglyphen zu schaffen, wie bisher, gerade ihre feinsten Einzelheiten abgebildet. Da er das nur im Tierreich tat und die überlieferte nationale Auffassung des Menschenleibes höchstens in einigen kecken Experimenten antastete, hatte man ihm das nicht übelgenommen. Wehe aber dem Meister, der das wirkliche Leben gegenüber einer vorgetäuschten Ideenwelt auf die Darstellung des Menschen übertrug! Die beiden Genies, die das wagten, sind zu Märtyrern geworden: Sharaku ging am Hasse seines Volkes zugrunde, Hokusei hat bis in sein hohes Alter hungern müssen, und noch heute ist die empfindliche Volksseele des Libelleneilandes mit beiden nicht ganz ausgesöhnt. Man verlangte von einem Maler, daß er die Naturformen beherrschte und aus ihrer Summe eine künstlerische Linie fand, aber man verzieh es niemals, wenn er sie einfach als solche „kopierte" (sha, utsushi), und es ist für die japanische Auffassung des „Naturalismus" bezeichnend, daß das Wort shashin, welches Hokusai für Naturskizzen anwendete, heut „Photographie" heißt.

Man wird mir daher eine starke Berechtigung dieser Bezeichnung im japanischen Sinne zugeben müssen, wenn sie sich auch nicht genau mit dem deckt, was wir unter Naturalismus verstehen. Ich würde den Ausdruck „Realismus“ vorgezogen haben, wenn nicht gerade Utamaro der Urheber der Richtung gewesen wäre.

Daß aber dies Neue tatsächlich den Untergang der Ukiyoe-Kunst hervorgerufen hat, liegt eben in dem Schritte vom Nationalismus zum Universalismus. Kein Meister wird von uns besser und leichter verstanden, als Hokusai, weil er weit aus dem Rahmen seines Volkes heraustrat. Kein Meister würde von den heut bei uns herrschenden Richtungen der Malerei mit größerer Begeisterung begrüßt werden, als Sharaku, weil er bereits die Impressionen seiner Studien nach dem Leben nicht in Formen erstarren ließ, sondern durch seine künstlerischen Ausdrucksformen noch steigerte und vertiefte. Darum ist er mir auch als der genialste aller seiner Kunstgenossen erschienen.

Jûrôbei war von Hause aus Nô-Spieler, nicht ein Volksschauspieler, sondern der vornehme Darsteller jener alten geheiligten Mysterienspiele, die ihre Interpreten hoffähig machten, und die sich schon dadurch von den Vulgärschauspielern unterschieden, daß ihre Mimen hölzerne Charaktermasken trugen. Er lebte als Nô-Spieler einige Jahre am Hofe des Daimyô (Erbfürsten) der Provinz Awa, des Hachisuka Haruaki, nach dem er sich vielleicht Hachirôbei nannte. Sein Bühnenname ist wohl Tôshûsei gewesen. Ende der achtziger Jahre kehrte er nach Yedo zurück, studierte die Art des Shunshô und Kiyonaga und gab unter dem Namen Sharaku eine Reihe von Schauspielerbildnissen in kleinerem Formate heraus, die über den Rollenpomp hinaus bereits das „Allzumenschliche“ der ihm verhaßten Bühnenraßler verraten (Abb. 72). 1790 erfand er die „Glimmerbilder“ oder Kira[ra]-e, d. h. er belegte die Hintergründe einer Reihe von je zwei Schauspielerfiguren mit silbernem Mikapulver, wodurch die ungeheure Farbenpracht seiner Figuren noch erhöht wurde. Diese Art wurde mit solcher Begeisterung aufgenommen, daß fast alle bedeutenden Meister sie anwendeten. Zu diesen „Silbergrundmeistern“ gehören Utamaro, Eishi, Toyokuni I, Nagayoshi, Shunei, der ihn auch sonst kopierte, Eisui, Eishô, Eiri und Kiyomasa. Gegen 1794 ließ er eine Serie von 24 großen Schauspielerbrustbildern auf



72. Tôshûsai Sharaku: Matsumoto Yonesabrô als Teehausmädchen. Rot, Schwarz, Orangegelb, Gelbgrund. Kunstgewerbemuseum, Berlin.

dunklem Glimmergrunde erscheinen (Abb. 73 und Titelblatt), die ihn auf den Höhepunkt der Volksbeliebtheit brachten, obgleich er die Mimen auf das grimmigste mitnahm. Diese Blätter gehören zu dem Monumentalsten, was die japanische Kunst überhaupt geschaffen hat. Mit grausigem Hohne sind die bösen und niedrigen Instinkte jener Schmierenkomödianten über die Rollen hinaus festgehalten. Zugleich ist in allerseltsamstem, voll beabsichtigtem Gegensatz dazu eine Welt der herrlichsten Farbentöne geschaffen. Bald darauf geißelte der übermütige Künstler in einer Doppelbildnisreihe mit geradezu satanischen oder tierisch verblödeten Gesichtern neben den Mimen auch ganze Volkstypen, und dieser phantastische Schwung ins Maßlose war sein Sturz. Die Beliebtheit schlug in hellen Zorn um. Noch einmal versuchte er unter dem Namen Kabukidô Enkyô durch eine Serie ideal schöner Schauspielerporträts die Gunst des Publikums zurückzuerobern. Vergebens! Den Schritt in den Universalismus hinein vergab man ihm nie, er blieb künstlerisch tot und ist wohl bald nach seinem letzten Werke gestorben.

Trotzdem konnte kein Schauspielerzeichner seiner Tage bei ihm vorübergehen. Shunei, Nagayoshi, Toyokuni I zehrten von seiner großen Kraft, und wenn ihnen auch der Darsteller der Wirklichkeit zu bedeutend gewesen war, als daß sie ihn verstanden hätten, der alte grausige Sharaku grinst noch aus den blutrünstigen Blättern illustrierter Schauerromane der letzten Verfallszeit heraus. Es war wirklich, als hätte er jene höllische Nachtseite der menschlichen Phantasie plötzlich geweckt. Denn die Übertreibungen in Formen und Farben, die er sich als großer Künstler leisten durfte, haben die Kraft der Folgezeit aufgezehrt. Wer eine Entsetzensszene des Kunisada betrachtet, der fragt sich staunend, ob zwischen diesen krankhaften Ausgeburten einer künstlich erhitzten Phantasie und zwischen einem Werke des Kiyonaga nicht ganze Jahrhunderte liegen!

Das künstlerische Fazit der ganzen Strömung aber zog Hokusai. Er ist selbst die Auflösung der alten Ukiyoe-Kunst.

Katsushika Hokusai — andere Signaturen: Gwakyo rôjin „der malverrückte Alte“, Rôjin „der Alte“, Sôri, Taitô, Iitsu, Manji (crux suastica) — wurde 1760 zu Yedo geboren und ging als Shunrô bei Shunshô in die Schule (Abb. 74), lief dem Alten



73. Tôshûsai Sharaku: Kumajû Hangorô als Rônin. Dunkelsilbergrau, Grün. Auf dunklem Glimmergrund. Slg. Straus-Negbaur.



74. Hokusai, Frühwerk mit der Signatur Shunrô (Shunshô-Schule) vor 1790. Aus einer Niwaka-(Karnevals-) Serie: Darstellung des dritten Monats durch drei Geishas. Rot, Violett, Gelb. Früher Slg. Rex.



75. Hokusai: Akrobaten. Aus den „Mangwa". Slg. Piper.

aber bald aus der Lehre und machte sich unter großen Entbehrungen selbständig. In seinen Werken, die er in den neunziger Jahren herausgab, geht er durchaus die Bahnen der alten Ukiyoe-Meister und hält bei aller Eigenart seines länglichen Gesichtstypes den strengen Stil fest, wenngleich seine Farben nicht so vornehm wirken, wie die seiner bedeutenderen Kunstgenossen. Außerordentlich anpassungsfähig, verarbeitete er eine ganze Reihe von Einflüssen seiner Mitmeister und erlernte von Shiba Kôkwan, dem reuigen Fälscher des Harunobu, die europäische Perspektive, die er oft mit Virtuosität zur Anwendung brachte. Im Dezember 1812 erschien der erste Band seines mit Recht berühmtesten Werkes Mangwa, eine Sammlung flotter Skizzen, der noch 14 weitere Bände nachfolgten. Der 15. erschien erst im Juli 1878. Eine verschwenderische Fülle der glänzendsten malerischen Bonmots, jedes ein Markstein verblüffender Naturbeobachtung (Abb. 75), sprudelnd von Bewegung, Leben, Keckheit, Humor, dann wieder sezierte Präparate von Pflanzen, als seien sie Vorstudien zu Utamaros naturgeschichtlichen Werken, geniale Landschaftslinien, interessante Naturbildungen im Fels und Meeresgewog, ein virtuoses Spielen mit Hunderten von Stoffen, jeder Strich ein Meisterstrich! Aber — eigentlich kein Holzschnitt mehr! Je weniger diese wundervollen Skizzen an die Technik des Holzstockes erinnern, desto lebendiger wirken sie. Wie bei den „malerischen" Blättern eines Morikuni vergißt man ganz die mechanische Seite der Herstellung — das sind chinesische Pinselimprovisationen! Aber zugleich der Zug ins Burleske! Kein Japaner hat die ordinären Visagen der breiten Volkmassen so naturgetreu und so gern dargestellt, wie Hokusai, und zwar nicht nur in den Mangwa, sondern auch in zahllosen andren Werken. Das war sein Element. Selbst seine Heroen entbehren bei aller Kraft der alten Vornehmheit, und den unsagbaren Reiz edler Frauenschönheit hat er so wenig gekannt wie Menzel. Wer sich in sein Genie vertiefen möchte, dem empfehle ich die vortreffliche Schrift von F. Victor Dickins: The Mangwa of Hokusai (London, Dezember 1903, Japan Society of London) aufs wärmste, besonders verdienstvoll durch die Wiedergabe der Hokusai-Biographie aus dem Jimmei-Jisho. Die ungeheure Masse seiner Werke auch nur annähernd zu schildern, gebricht es an Raum. Besonders berühmt sind seine „Hundert Fuji-Ansichten"



76. Katsushika Hokusai: Eine der berühmten „36 Fuji-Ansichten". Blaue Konturen. Blau, Braun, Grün. Der Fuji über der Ori-Insel. Älteste Ausgabe. Früher Slg. Jaeckel.



77. Hokusai: Die Woge. Aus den „36 Ansichten des Fuji". Slg. Altkunst.

(1834—1835), in denen er das Thema des heiligen Vulkanes in staunenswerten Variationen behandelt, seine Prachtlandschaften in mächtigen Farbtönen, die den Fuji oder berühmte Wasserfälle zum Gegenstande haben, seine entsetzliche Gespensterfolge, deren Grausigkeit alles bisher Dagewesene übertrumpft, zahllose Surimonos, Tierbilder von verblüffender Lebendigkeit... (Abb. 76—81.)

Hokusai ist eine ganze Welt. Ihn erschöpfen heißt fast ein Lebensstudium daran geben. Ist er doch selbst uralt geworden! Er starb am 10. Mai 1849 im neunzigsten Lebensjahre. Seine zahlreichen Schüler schlugen aus den Brosamen vom Tische dieses Reichen Kapital. Das Beste, was der fruchtbare, aber von den Sammlern überschätzte Ichiryûsai Hiroshige I (1797—1858), der von den Utagawa herkam, hervorgebracht, reicht dem alten Riesen nicht das Wasser! Gewiß kommt der Landschafter Hiroshige unserm modernen Empfinden sehr entgegen und hat sogar bei deutschen Graphikern in Technik und Auffassung Schule gemacht. Durch viele seiner Landschaften weht etwas Großzügiges, seine Frühlingsbilder lösen auch in uns die Stimmung des Frühlings aus, seine Farben wirken oft überraschend durch ihre Wucht. Aber auch bei ihm überwiegt das chinesisch-malerische Element



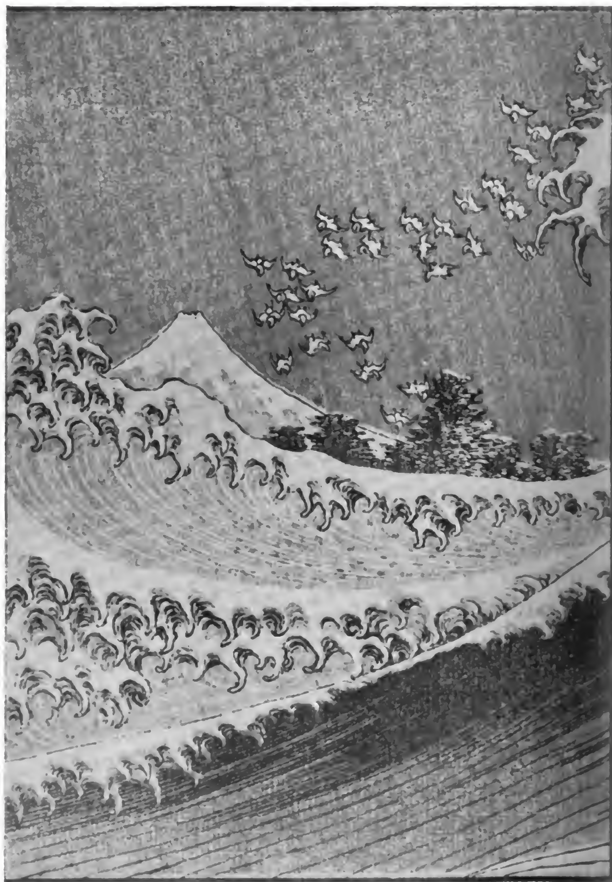
78. Katsushika Hokusai: Eine der berühmten „36 Fuji-Ansichten". Blau, Schwarz, Grün, Wellen mit blauen Konturen. Der Fuji im Silberreif über dem Tama-Flusse. Spätere Ausgabe. Früher Slg. Rex.



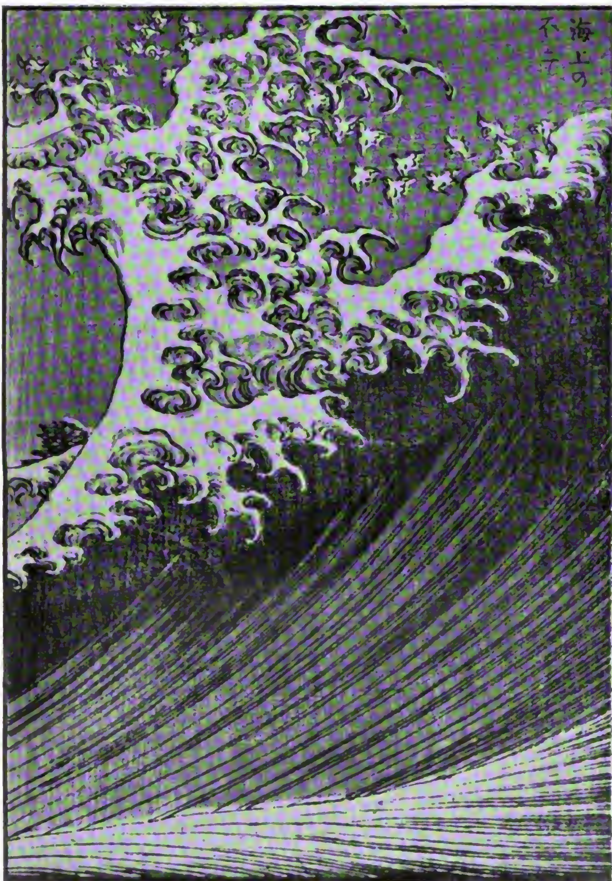
79. Katsushika Hokusai: Aus der Folge „berühmter Brücken". Schneelandschaft. Blau, Grau, Rot. Früher Slg. Jaekel.

gegen die Holzschnitt-Tradition, und seine Figuren zeigen seine ganze Schwäche gegen Hokusai, den er oft direkt kopiert. Ihm wurde die Überproduktion verhängnisvoll, die einem Genie, wie Hokusai, nichts anhaben konnte. Dieser erdrückt ihn zu stark (Abb. 82 bis 85). Von sonstigen Hokusai-Schülern seien genannt: Hokkei Abb. 86), Teisai Hokuba, Hotei Hokuga, Katsushika Hokuga, Mita Hokuga, Hokugû, Hokui, Hokuichi, Shotei Hokuju, Katsushika Hokumei, Katsushika Hokumoku, Katsushika Hokuryû, Hokusai II, Katsushika Hokushû, Katsushika Hokusen, Hokusu, Katsushika und Isai Hokutai, endlich seine Tochter und Schülerin Oe Eijo, die 1847 fünf Bände eines Werkes über Frauenleben illustrierte, sein Schwiegersohn Yanagawa Shigenobu, Gatte seiner Tochter Omiyo († 1832) und der geniale Kyôsai (1831—1889), der ganz in malerischer Art schuf und von dem zahlreiche vortreffliche Handskizzen bekannt sind (Abb. 87).

Ich gestehe, daß ich die Antipathie der Japaner gegen Hokusai völlig begreifen kann und teile. Er ist durch und durch Plebejer,



80. Hokusai: Die Woge. Aus dem dreibändigen



Buche der „100 Ansichten des Fuji". Originalgröße.



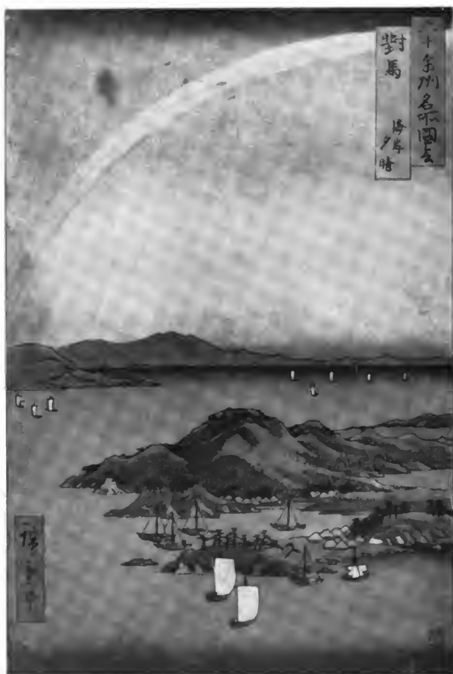
81. Katsushika Hokusai: Originalzeichnung für sein Heldenbuch „Gwahon wakan homare". Gezeichnet in seinem 76. Lebensjahre, herausgegeben ein Jahr nach seinem Tode, 1850. Schwarze Tusche. Slg. Kurth.



82. Hiroshige I: Winterlandschaft mit dem Fürstenschloß von Kameyama. Früher Slg. Jaekel.



83. Hiroshige I: Regenschauer am Abend Aus einer Serie der Tôkaidô-Landschaften. Früher Slg. Jaekel.



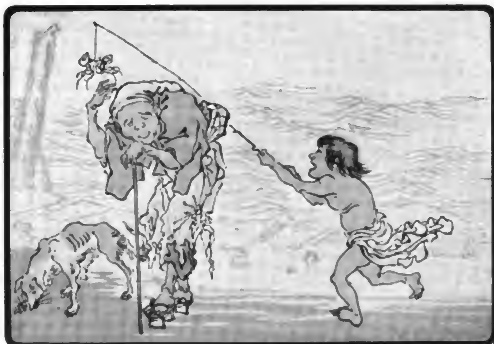
84. Hiroshige I: Aus einer Folge von 60 berühmten Landschaften. Regenbogenlandschaft. Früher Slg. Jaekel.



85. Hiroshige I und Toyokuni III (Kunisada I): Frau (von Hiroshige) und Mann (von Kunisada) vor großer Irisstaude. Beispiel des Zusammenwirkens zweier Meister auf einem Blatte.



86. Hokkei, Schüler des Hokusai: Frutti di mare. Surimono mit Gold, Glimmerpulver und Blindpressung.



87. Kyôsai, Schüler des Hokusai: Aus dem „Yoigwa" (Rausch-Bilder). 1883. Ein Junge neckt einen zerlumpten Blinden mit einem Taschenkrebs.

der sich in den Kleinlichkeiten des Lebens behaglich fühlte, ob er sie gleich zu verhöhnen scheint. Ein Pessimist — und wiederum rührend in seinem schier unglaublichen Fleiße, seinem gewaltigen Können, seiner Gewissenhaftigkeit, die an deutsche Ehrlichkeit erinnert. Und wenn ich in ihm auch den Verderber und Zerstörer einer hohen Kunst erblicke, die mir lieb und teuer geworden ist, und wenn er auch sichtlich, wie ich bald nachzuweisen gedenke, gegenüber national-japanischem Empfinden auf chinesische Vorlagen zurückging, sein großes, geniales Lebenswerk, oft unter bitteren Entbehrungen geschaffen, wird mir stets staunende Ehrfurcht abnötigen.

DIE HOLZSCHNITTMEISTER ALS MALER UND ZEICHNER

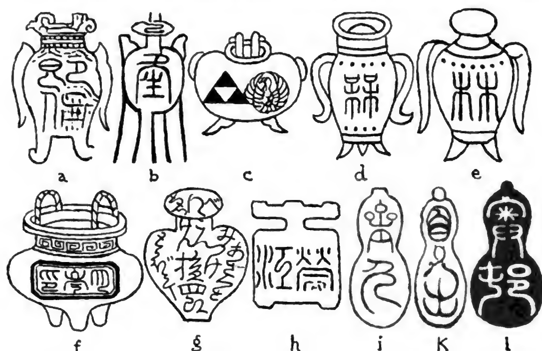
Ich habe wiederholt darauf hingewiesen, daß die Holzschnittmeister sich als Graphiker nicht etwa in Gegensatz zu den Malern stellten, sondern sich selbst als Ukiyo-e-Maler fühlten und auch betätigten (vgl. Seite 12). Daß dies bisher zu wenig beachtet worden ist, hat seinen Grund nicht etwa im Mangel von Handgemälden dieser Künstler, sondern in der schweren Zugänglichkeit ihrer Werke. Kakemonos und sonstige Bilder der Holzschnittmeister, die der Japaner als Gemälde auffaßt, sind kostbare Besitztümer kaiserlicher und fürstlicher Galerien, auch Weihgeschenke in Tempeln, und nach dem Ausland ist verhältnismäßig wenig verschleppt worden. Allerdings haben die Japaner durch mustergültige Veröffentlichungen selbst dafür gesorgt, daß wir diese Gemälde wenigstens in Kopien studieren können. Eins der monumentalsten Werke ist „The masterpieces selected from the Ukiyoye school" von Shiichi Tajima, Tokyo, dessen Farbentafeln für uns unerreichbare Vorbilder vollendetster Technik darstellen. Es gibt zugleich kurze Biographien der Meister nach japanischen Quellen, die wertvollen, allerdings revisionsbedürftigen Stoff liefern. Leichter anzuschaffen als dies ebenso vortreffliche, wie teure Sammelwerk ist das Ukiyo-e gwashu (1911), das in 2 Bänden 180 Gemäldetafeln umfaßt, darunter ein prächtiges Farbenblatt des Shunshô. Von Besitzern der Originale kommen hauptsächlich das Kaiserliche Museum in Tokyo und die Herren T. Takamine, Graf K. Matsuura und S. Kuki in Frage. Selbst ein so populäres Buch, wie das Kokushi daijiten (1904) reproduziert hinter hochberühmten älteren Meisterwerken auch Gemälde des Utamaro und Hokusai. Was bisher in nichtjapanischen Veröffentlichungen wiedergegeben ist, wie z. B. in Ernest F. Fenollosas „Epochs of Chinese and Japanese Art", 2 Bände, New York, bleibt hinter der Schönheit der Originale weit zurück.

Nach dem bekanntgewordenen Material dürfen wir sagen: Fast alle bedeutenden und auch eine größere Anzahl der unbedeutenderen Holzschnittmeister haben uns Gemälde hinterlassen,

die zur Ergänzung ihres künstlerischen Wirkens unentbehrliches Material liefern. Manche Schulen, wie z. B. die Kwaigetsudô, haben viel mehr Handgemälde als Holzschnitte produziert (vgl. Abb. 11), in der Schule des Eishi wirkten verschiedene Meister, wie Eikô und Eishû, nur als Maler, und daß ihr Gründer als Maler sogar vor den Augen des Kaisers Gnade gefunden hat, ist bereits erwähnt (Seite 88). Sehr fruchtbare Maler waren Okumura Masanobu, Shumman und Utamaro, ganz besonders aber Shunshô, von dessen Gemälden ich über 20 Reproduktionen kenne. Dagegen scheint von Harunobu wenig vorhanden zu sein. Der berühmte und beliebte Meister war wohl von dem großen Industrieartikel seiner Brokatdrucke zu sehr in Anspruch genommen. Es wäre eine höchst dankenswerte Aufgabe, unsre Meister in erster Linie als Maler und erst in zweiter Linie als Holzschnittkünstler zu werten. Bei dem Hokusai-Problem ist das geradezu unabweisbar.

Was die Handgemälde oft so besonders interessant gestaltet, sind ihre genauen Signaturen und die Notizen über das Lebensalter der Maler. Für Sammler ist hier ein Wort über die mannigfaltigen Signets am Platze, die sich ebenso auf Gemälden, wie auf Holzschnitten finden. Die Künstler wählten gern Gegenstände des täglichen Lebens, in die sie ihre verschiedenen Namen oder Teile derselben in der altchinesischen Ten- oder Stempelschrift setzten. Eine Reihe davon gibt unsere große Signaturentabelle wieder. Hier sei besonders auf eine häufige Gruppe aufmerksam gemacht: die Bildchen der verschiedenen Gefäße, die auch gern von Verlegern der Holzschnitte benutzt werden (vgl. die Abbildung Seite 146). So wendet der Verlag Izumiya in Yedo eine Ingwerbüchse (g), der Meister Eishi eine Teekanne (Tabelle Nr. 38), sein Schüler Eikô eine Büchse mit breitem Deckel und Füßen an (h). Am meisten aber sind zwei Gefäße vertreten, der metallene dreifüßige, mit spitzen Henkeln und Deckelhandhaben versehene Weihrauchkessel (kôrò) und die Kürbisflasche (hyôtan). Wir sind aus den Holzschnittsignaturen daran gewöhnt, mit dem ersten den Katsukawa Shunshô, mit der zweiten den Okumura Masanobu in Verbindung zu bringen, ihnen wohl auch die erste Anwendung dieser Zeichen zuzuschreiben. Das letzte ist aber keineswegs der Fall! Der Weihrauchkessel findet sich bereits am Ende

des 17. Jahrhunderts auf einem Gemälde des Suiô (a), dann nahm ihn Shigenaga an und schrieb das erste Zeichen seines Namens hinein (b). Als sich die großen Verlagshäuser Urokogataya und Tsuruya in Yedo zusammentaten, da setzten sie — ebenfalls auf Shigenaga-Drucken — ihr Fischschuppen- und Kranichwappen auf einen Weihrauchkessel (c). Nun erst erscheint er bei Shunshô (e), der das rin- (hayashi = „Wald") Zeichen seines Künstlernamens



Ririn hineinstellte. Aber wohl gleichzeitig führte ihn Shunjō (d) und später Shunkô (Tabelle 28), doch schrieb dieser bescheidentlich anstatt „Wald" nur „Baum" (ki) hinein. Die Erklärung der japanischen Quellen übergehe ich hier, da ich sie für eine nachträgliche Erfindung halte. Noch 1832 signierte der Dichter Saitô Nikujin mit diesem eigentümlichen Bronzegefäß (f). Wie man überhaupt darauf kam, weiß ich nicht. In China gilt es als Glückszeichen. Bei der Kürbisflasche ist es erklärlich: Derartige hübsche Naturfläschchen finden sich oft als Tuschwasserbehälter auf chinesischen und japanischen Schreibtischen abgebildet. Auch dies Zeichen ist viel älter als Okumura Masanobu. Es wird bereits von einem Verlage der Moronobu-Zeit gebraucht (i), dann von einem wenig bekannten Maler Shôgetsusai aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts (k).

Masanobu adoptierte es für sich als Maler, wie als Verleger (Tabelle 13, 14). Eine besonders schöne Form mit den Okumura-Zeichen in Ten gibt I wieder. Aber es hält sich noch länger! Auch Utamaro hat es angewendet (Tabelle 53), dann Kuniyoshi, und zwar recht oft (76), und nach manchem andren Meister endlich Kyôsai, der auch sonst mit Vasen und Flaschen signierte.

Sind die Gemälde der Ukiyo-e-Meister nur selten in die bisherige Art der Holzschnittstudien hineingezogen worden, so sind ihre Handskizzen ein ganz besonderes Stiefkind der Betrachtung geblieben. Bei der kunsthistorischen Behandlung der Malerei des Westens sind uns zeichnerische Entwürfe der Künstler ein ebenso kostbares, wie unentbehrliches Hilfsmittel geworden. Immer mehr hat man den Wert dieser Griffelimprovisationen eingesehen, die meist eine stärkere Lebenslinie zeigen, als die fertigen Bilder. Das gilt in noch erhöhtem Maße von den Vorstudien der japanischen Meister. Scheint doch Hokusais berühmtes Mangwa nur aus solchen zu bestehen! Bisher aber ist herzlich wenig davon bekannt geworden. H. Smidt hat in seinem Aufsatze „Zur Technik des japanischen Holzschnittes" (Jahrb. der bremischen Sammlungen II, Juli 1909) vom Gesichtspunkt der Entstehung der Holzschnitte aus Handzeichnungen von Kuniyoshi, Hokusai und Kyôsai wiedergegeben, der Katalog Barboutau hat Sharakuzeichnungen (vgl. meinen „Sharaku"), Percynski eine Skizze des Hokusai, Succo einen Entwurf des Toyokuni I, ich selbst habe Zeichnungen des Harunobu, Kuniyoshi, Hokusai (in den betr. Monographien und Abb. 81) veröffentlicht und wiederholt auf den Wert solcher Blätter hingewiesen. Aber es fehlen bisher noch alle eingehenden Arbeiten über dies wichtige Kapitel. Außer den genannten Meistern kann ich noch Eisen, Kunisada, Hokusen und Yanagawa Shigenobu nennen, von denen mir solche Vorstudien bekannt sind. Am häufigsten ist der geniale Kuniyoshi vertreten, der seine eigenen Skizzen in großen Büchern sammelte. Sie sind aus der v. Heymel-Sammlung überall hin zerstreut worden; Besitzer sind u. a. die Bremer Kunsthalle, Succo, Loewenstein und ich. Wer diese hochinteressanten, oft auf das gewissenhafteste durch Überkleben korrigierten Vorstudien der Holzschnitte, entweder erste freie Entwürfe, oder bereits für die Holzstöcke bestimmte Vorlagen mit den fertigen Druckblättern vergleicht, der findet in

ihnen ungleich viel mehr Lebensfülle und Bewegung, als in den vollendeten Werken. Vom künstlerischen Standpunkte aus sind sie jedenfalls viel höher zu werten als die Holzschnitte selbst, und eine eingehende Arbeit über sie sowie ein Durchsuchen aller Sammlungen nach ihnen ist dringend notwendig. Sie wird von Fritz Loewenstein noch in diesem Jahre herausgegeben werden.

ANHANG

Verzeichnis der Arbeiten des Verfassers, die in diesem Buche benutzt worden sind.

Utamaro. Mit 45 bunten und schwarzen Tafeln und Abbildungen, einschließlich eines Farbenholzschnittes und 10 Schrifttafeln. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1907. (Vergriffen.)

Utamaro als Tiermaler. Mit 7 Abbildungen. Kosmos VI. Heft 9. Stuttgart 1909.

Kurzer Abriß der Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes. Aus dem offiziellen Ausstellungskatalog „Japan und Ostasien in der Kunst". München 1909.

Japanische Holzschnitte aus der Sammlung Straus-Negbaur in Frankfurt a. M. Mit 1 Farbenbild und 25 schwarzen Abbildungen. 2. Auflage. Frankfurt a. M. 1909. (Vergriffen.)

Japanische Farbenholzschnitte. (Ausstellung Straus-Negbaur) Frankfurter Zeitung 1909, Nr. 335.

Japanische Lyrik aus vierzehn Jahrhunderten. Mit 23 Abbildungen. Zuerst München und Leipzig (1910) bei R. Piper & Co. Jetzt Erich Lichtenstein, Jena. Dies Buch nimmt besonders auf Gedichte der Holzschnittmeister und ihre Illustrationen zu andren Gedichten Rücksicht.

Suzuki Harunobu. Mit 53 Abbildungen. München und Leipzig 1910. R. Piper & Co. (Vergriffen. Neuauflage 1922.)

Sharaku. Zeitschrift für Bücherfreunde. Neue Folge. 2. Jahrgang, Heft 5/6.

Sharaku-Probleme. Ein Kapitel zur Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes. Mit 6 Abbildungen auf 1 Tafel. Orientalisches Archiv (Hugo Grothe.) Jahrgang I, Heft 1. Leipzig 1910. Karl W. Hiersemann.

Rezension der „Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes" von W. v. Seidlitz, 2. Auflage, ebenda. Jahrgang I, Heft II, 1911.

Sharaku. Mit 87 Abbildungen und 3 Farbentafeln. München und Leipzig 1910. R. Piper & Co. (Vergriffen. Neuauflage 1922.)

Meisterinnen des japanischen Holzschnittes. Mit 6 Abbildungen auf 1 Tafel. Orientalisches Archiv, Jahrgang II, Heft 1. (1911.)

Utagawa Kuniyoshi. Eine Studie. Mit 7 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. Ebenda. Jahrgang III, Heft 3. (1913.)

Studien zur Geschichte und Kunst des japanischen Holzschnittes. I. Neues über Utamaro. Mit 7 Abbildungen. (Ostasiatische Zeitschrift, Jahrgang I, Heft 2.) II. Die Kwaigetsudô-Sippe Mit 7 Abbildungen. (Ebenda, Jahrgang II, Heft 3.) III. Harunobu-Studien. (Ebenda, Jahrgang IX, Heft 1, 2.)

Estampes Japonaises de divers format et Surimono in: Œuvres d'art Japonais etc. Collection Moslé. Leipzig 1914. E. A. Seemann. [Die Fehler in den Einzelbeschreibungen, z. B. Nr. 1857, „estampe en deux couleurs. Signée: Torii Kiyonobu (première période (!)) sind nicht auf mein Konto zu setzen.]

Die Momochidori des Kitagawa Utamaro nach den besten Originalen von japanischen Künstlern nachgeschnitten auf Veranlassung der Firma Rex & Co., Berlin, eingeleitet, verdeutscht und erklärt. Berlin 1912. (300 numerierte Exemplare.) Vergriffen.

Neuere Literatur zur Geschichte und Kunst des japanischen Holzschnittes. Ostasiatische Zeitschrift, Jahrgang VII, Heft 1—2.

Noch in diesem Jahre werden erscheinen:

Der chinesische Farbdruck und

Die Primitiven des Japanholzschnitts in ausgewählten Blättern.

Erklärung technischer Ausdrücke aus dem Gebiete des Meisterholzschnittes und seiner Darstellungen.

(Zahlen = Seitenzahlen.)

abura-e = „Ölmalereien", ursprünglich von europäisierenden Techniken überhaupt angewendet. (Zum japanischen Kupferstich, vgl. 69.)

akabon = „Rotbücher", nach der Farbe des Einbandes benannte kleine Geschichtenbücher. 29. Vgl. kibyôshi.

Azuma-nishiki-e = „Ostlandbrokatbilder" (Ostland = Yedo) nannte Harunobu seine 1765 erfundenen Buntdrucke mit beliebig vielen Platten. 61.

beni-e = „Safranbilder", ca. 1725 von Izumiya Gonshirô erfunden (42), später Bezeichnung für Zweifarbendrucke (51) z. B. Abbildung 19.

bijin = „schöne Frauen", besonders von Kurtisanenbildern.

chûshingura = die berühmte dramatisierte Geschichte der treuen Vasallen (rônin), die oft auf Holzschnitten dargestellt. 71.

e = Bild.

Edo-e = „Yedo-Bilder", die von Moronobu erfundenen Holzschnitte. 19.

ehon = Bilderbuch.

ezôshi = illustriertes Geschichtenbuch.

ezukushi = Bilderfolge. Serie.

fude = Pinsel. Vgl. große Signaturentabelle.

gikwa = „Scherzbild". Besonders von Bildern schöner Frauen. 28. 91.

go = ein beliebtes, oft auf Holzschnitten dargestelltes Brettspiel. 113.

gwa = Bild, „gemalt von". Vgl. große Signaturentabelle und 64 f.

gwakô = Maler. 64.

gwahon = Bilderbuch, ehon.

gwashiki = Naturskizze. 83. Beispiel Abbildung 75.

haikai — Scherzgedicht.

hakkei = „8 Ansichten". Beliebte Zahl berühmter Landschaften. Abbildung 42. Vgl. Ômi-hakkei.

hammoto = Drucklegung, Verlag.

han = Druck.

hashirakakushi = „Türpfostenhangebild", siehe naga-e.

hikkô = Pinselkopie.

hitsu = Pinsel (fude).

hon = Buch.

hôô = sagenhafter Vogel, „Phönix". Abbildung 50.

horu = Holzschneider. 64.

hoso-e = „Schmalbild". Kleines Hochformat, von Torii I ca. 1700 eingeführt. 33. u. a. Abbildung 12.

ichiryû = „eigner Stil".

in = Stempel, Signet, meist rot und in ten (s. d.). Vgl. Signaturentabellen u. 145 ff.

ishizuru = „Steindruck". 19, 47, 50.

kaburo, kamuro = kleines Mädchen als Zofe bei einer oiran.

kakemono = „Hangeding", aufgehängtes Gemälde in Form eines schmalen Streifens, oft kostbar mit Seide montiert. Abbildung 11.

kakihan = Künstlerzeichen, vgl. 153.

kibyôshi = „Gelbbücher", nach der Farbe des Einbands benannte kleine Bilderbücher. Vgl. akabon.

kira-e, kirara-e = „Glimmerbilder". (Glimmer (Mika) 73 Abbildung 36). 1790 von Sharaku erfunden. 122.

kishiru = „Gelbsaft". 33.

kô = Signatur der Holzschnittkoloristen des Harunobu. 64 f.

kori = horu.

koto = Musikinstrument. Oft auf Holzschnitten. 114. Abbildung 67.

kuro-e siehe shiro-e.

kusazôshi = illustrierte Geschichtenbücher. 49.

kyôka = Scherzgedicht in kürzester Form. z. B. auf Abbildung 25.

makimono = quergerollter Gemäldestreifen.

makurazôshi = „Kopfkissen-Geschichtenbuch" = shungwa.

manji = Crux suastica, das Hakenkreuz, Zeichen für 10000, buddhistisches Zeichen, auch Signatur des Hokusai. Oft in Ornamenten und zu Mäandern verarbeitet, z. B. Abbildung 38.

miyû = späterer Zweig einer Künstlerschule. 28.

mon = Wappen.

monogatari = Erzählungen, Roman.

naga-e = „Langbild", Druck in schmalem Hochformat, wohl von Torii Kiyoshige als Kakemono-Ersatz eingeführt. 37, z. B. Abbildung 17, 30.

nishiki-e = „Brokatbilder", frühe Bezeichnung für Farbenholzschnitte überhaupt. 61.

niwaka = Karnevalsfest des Yoshiwara, oft dargestellt, z. B. Abbildung 74.

nô = vornehmes Schauspiel mit Masken. 122.

oiran = vornehme Kurtisane des Yoshiwara in Yedo.

Ômi-hakkei = die berühmten 8 Landschaften des Biwa-Sees in der Provinz Ômi, sehr beliebter Holzschnittvorwurf. Abbildung 14.

renjû = Genossenschaft, Klub. 64.

rokkasen = die 6 berühmten Dichter Narihira, Sôjô Henjô, Ono no Komachi (Dichterin), Kisen Hôshi, Kuronushi und Yasuhide. Oft auf Holzschnitten, auch nur als Frauen.

ryû = Stil, Malart.

ryûku-gwashiki = „abgekürzte Skizzen". 83.

sambukutsui = Triptychon, zuerst 3 hoso-e, dann größeres Format. Erfinder Okumura Masanobu. 37, 44. Abbildung 15, 21, 68.

seirô = „Grüne Häuser", Bezeichnung des Yoshiwara in Yedo.

sha = kopieren. 121.

shamizen = beliebtes, oft dargestelltes Musikinstrument, z. B. Abbildung 68. gitarrenartig.

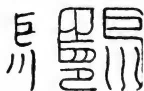
shashin = Skizze nach der Natur, später: Photographie.

shichifukujin = die 7 Glücksgötter Daikoku, Ebisu, Fukurokujin, Hotei, Benzai (Göttin) und Jurôjin, häufig auf dem Schatzschiff (takarabune) dargestellt, z. B. Abbildung 68.
shikishi = gemusterte Papierstreifen für Gedichte.
shikunshi-e = Darstellung von Orchidee, Bambus, Pflaume und Chrysanthemum nach chinesischen Vorlagen. 86.
shimpan = „neuer Druck", auch „neue Auflage".
shiro-e, shironuki-e, kuro-e, „Weiß- (Ausspar-) Bilder", „Schwarzbilder" in der Art des Tanaka Masunobu 50. Abbildung 23.
shô-no-fue = Musikinstrument. Abbildung 50.
shungwa = „Frühlingsbilder". Erotische Bücher oder Albums, die auch Neuvermählten mitgegeben wurden. 25. Abbildung 8.
sôroku = Grasgrün. 51.
surimono = Holzschnitte in meist prachtvoller Ausführung mit Metallen, Mika oder Blindpressung, vorzüglich als Neujahrskarten. 88. Abbildung 46, 63, 86.
suru = drucken.
takarabune = das Glücksgötterschiff, siehe unter shichifukujin.
takumi = kô.
tan-e = „Zinnober Bilder". (tan ist Bleioxyd von mennig- oder korallroter Färbung.) Erfunden von Torii I 1703. 33.
tanzaku = shikishi.
ten = die malerische chinesische Stempelschrift, die oft in Signets, aber auch in Überschriften, seltener in Texten verwendet wird. 145 f.
uki-e = Volksbilderbogen, Einblattdrucke, erfunden von Okumura Masanobu. 44, 48 f. Abbildung 66.
Ukiyo-e = Bilder im Stile des Ukiyo Matabee. 12.
urushi-e = „Leimbilder", „Lackbilder", erfunden von Okumura Masanobu ca. 1710. 42. Abbildung 20.
uta = Lied, Gedicht. Probe Abbildung 34.
utsushi = sha.
waraibon, warai-e = „Lachbuch", „Lachbilder" = shungwa.
-ya = „Haus", besonders von Häusern des Yoshiwara.
ye- = siehe e-.
Yoshiwara = das Kurtisanenviertel in Yedo. 98.
yûjo = Kurtisane, allgemeiner Ausdruck.

Alphabetisches Namensverzeichnis der Holzschnittmeister.

Die Zahlen bedeuten die Seiten des Buches. Gesperrt gedruckt sind die Sippennamen, fett gedruckt die Hauptnamen der Meister. = bedeutet, daß der Name nur eine andre Lesart derselben Namenszeichen ist. s. = siehe. * = Meisterin. S = nur in der großen Signaturentabelle, dahinter die betreffende Nummer.

工 Kō. 刻



Kyōsen.

Aus de

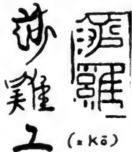


Minkō.

Aus der /



Sekine Kaei



工 (= Kō)

Meik

Einige Si

1 畫師菱川師宣

2 西川祐信圖

3 鳥居清信

4 鳥居清信筆

5 鳥居清信筆

6



13 奥村政信筆



14 芳月堂丹鳥齋奥村文角政信梅翁

画



15 大和畫工奥村利信筆

16 畫工西村重長筆



35 京傳案 北尾政演画



36 山東京傳画

37

38



39 應需 圖

40 榮昌画

21 北尾重政画

22 北尾重政画

25 春章画

45 英泉画

46 英泉画

47 溪斎

50 [illegible]

20 湖龍画

23 勝川春章

34 春扇画

49 榮壽画

19 鈴木春信画

48 榮水画

18 石川豊信



31 俊満

32 俊満

33 窪俊満画

24



12 鳥居清満筆 二代目

29 中林舎勝川春潮



11 清長画

10 清長画

9 鳥居清廣筆

8 鳥居清満画

7 鳥居清信筆

鳥居清朝筆

17 繪師西村孫三郎

26 春英画

27 春好画

28



30 春山画

41 栄里画

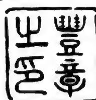
42 英山画

43 菊川英山筆

44 菊川英山筆

鳥高斎

51



52

54

喜多川舎
紫屋歌麿筆





55

56

59

式麿画

Einige der bekanntesten Signaturen der Holzschnittmeister.

Die Haupttabelle gibt 100 Signaturen in Faksimile und Originalgröße und soll besonders Anfängern von Holzschnittsammlungen das Bestimmen ihrer Blätter erleichtern. Daher sind auch neuere Meister, deren Blätter leicht zu erwerben sind, wie die Toyokuni- und Hokusai-Schüler, berücksichtigt. Von einem Abdruck der Namen in der Form des heutigen japanischen Satzes, wie ihn Strange gab (vgl. auch von Seidlitz), glaubte ich Abstand nehmen zu müssen, da die Signaturen meist mehr oder weniger stark kursiv geschrieben sind. Kein Anfänger würde z. B. ahnen, daß Nr. 37 „Eishi" mit dem „Eishi", wie Strange den Namen abdruckte, identisch sein könnte. Es ist vielmehr erforderlich, daß man sein Auge an die Art, wie die Meister selbst signierten, gewöhnt. Die Signaturen sind auf den Originalen (meist aus meiner Sammlung) durchgezeichnet. Was sie dadurch an Schwung einbüßen, gewinnen sie an Objektivität. Wie wichtig ein Faksimile zur Bestimmung ist, möge folgender Fall illustrieren: Nr. 58 zeigt die Signatur des Hidemaro, der die Eigentümlichkeit hatte, seine Namenszeichen in großen Zwischenräumen zu setzen. Angenommen, das erste Zeichen wäre völlig zerstört, so wüßten wir doch allein aus dem Spatium der zwei letzten Zeichen, daß dieser Meister unter den 25 Maro nur Hidemaro sein kann. So bestimmt das Toyo-Zeichen Nr. 70, das wie in einem Schnürleib steckt, gegenüber dem Toyo-Zeichen Nr. 69 seinen Träger mit Sicherheit als Toyokuni II gegenüber I; vgl. auch Nr. 4 und 7.

Das gwa hinter den Namen bedeutet: „gemalt", das fude (hitsu): „Pinsel", das zu „Bild". Viele Meister führten auch neben bestimmten Signets ein besonderes Zeichen, das Kakihan (Nr. 23, 68), das indessen öfter auf ihren Gemälden, als auf ihren Holzschnitten vorkommt.

Die Signaturen sind ungefähr in der Reihe der Schule wiedergegeben, wo nicht das Hineinpassen in den Raum kleine Verschiebungen erforderte.

Verlegerzeichen werde ich erst in meiner „Geschichte des japanischen Holzschnittes" geben. Hier ist nur (Nr. 89) eins der berühmtesten abgebildet, zugleich die auf den meisten Holzschnitten vorhandene Verkaufsmarke „kyoku", etwa: „höchst vortrefflich", in einem Kreise. Ein brauchbares Verlagsverzeichnis hat Friedrich Succo in seinem „Toyokuni" gegeben. Es umfaßt aber nur die Schaffenszeit dieses Meisters.

1. „Maler Hishikawa Moronobu." 1683.
2. „Nishikawa Sukenobu zu." 1739.
3. „Maler Torii (I) Kiyonobu."
4. „Torii (I) Kiyonobu fude."
5. „Torii (II) Kiyomasu fude."
6. „Torii Kiyotomo fude."
7. „Torii Kiyonobu (II, Shirô) fude."
8. „Torii (III) Kiyomitsu (I) gwa."
9. „Torii Kiyohiro fude."
10. „Torii (IV) Kiyonaga gwa."
11. „Torii (IV) Kiyonaga gwa."
12. „Des V. Torii Kiyomitsu (II) Pinsel."

13. „Des Okumura Masanobu Pinsel." (Kürbisflasche mit) „Beimon". (Echtheitsstempel mit:) „Torishio-Straße. Safranbilder (beni-e) von feinster Färbung. Gedruckt bei Okumura. Weil von meinen Bildern Fälschungsdrucke existieren, gebe ich sie mit diesem Flaschenkürbisstempel heraus."
14. „Von Hôgetsudô Tanchôsai Okumura Bunkaku Masanobu Baiô gemalt." Kürbisflasche mit „Tanchôsai" (in Ten-Schrift).
15. „Des japanischen Malers Okumura Toshinobu Pinsel."
16. „Des Malers Nishimura Shigenaga Pinsel." (Im Signet in Ten-Schrift): „Shigenaga."
17. „Maler Nishimura Magosabrô."
18. „Ishikawa Toyonobu" (Signet mit:) „Ishikawa-Sippe" „Toyonobu" (Ten).
19. „Suzuki Harunobu gwa."
20. „Kôryû (Kôryûsai) gwa."
21. „Kitao Shigemasa gwa."
22. „Kitao Shigemasa gwa" aus der „Seidenzucht" 1786, spätere Ausgabe.
23. „Katsukawa Shunshô." (Kakihan des Meisters.) 1780.
24. Das Vasensignet des Shunshô mit „Rin" (= Wald) in Ten.
25. „Shunshô gwa."
26. „Shunei gwa."
27. „Shunkô gwa."
28. Das Vasensignet des Katsukawa Shunkô mit „Ki" (= Baum), in Ten, wonach er gegenüber seinem Lehrer „Kleiner Topf", „Ko-tsubo", genannt wurde.
29. „Chûrinsha Katsukawa Shunchô." (Das große Signet wage ich noch nicht zu lesen.) 1790.
30. „Shunzan gwa."
31. 32. Rote Stempel des Shumman auf Surimonos.
33. „Kubo Shumman gwa."
34. Katsukawa „Shunsen (Schüler des Shunei) gwa."
35. „Kyôden Dichter, Kitao Masanobu Maler." Das Signet wage ich noch nicht zu lesen.
36. „Santô Kyôden (= Kitao Masanobu) gwa."
37. „Eishi (I) gwa."
38. Teekannenförmiges rotes Signet des Eishi von 1798.
39. „Eishô zu." Lesung des Vornamens unsicher.
40. „Chôkôsai Eishô gwa."
41. „Eiri gwa."
42. „Eizan gwa."
43. 44. „Kikugawa Eizan fude."
45. „Eisen gwa." Als Signet rote Schildkröte.
46. „Eisen gwa."
47. „Keisai (= Eisen) gwa." Masayoshi hat ein anderes Keisai.
48. „Eisui gwa."
49. „Eiju gwa." Schüler des Yeishi.
50. „Eishin."
51. „Toyoaki-Stempel des Utamaro von 1789.
52. „Utamaro gwa."
53. „Des echten (Shômei) Utamaro Pinsel." (Signet mit) „Honke".
54. „Des Herrn Kitagawa Murasakiya Utamaro Pinsel." Signets mit „Utamaro" und „Minamoto" in Ten. 1804.
55. „Utamaro fude."
56. „Kikumaro fude."
57. „Kwanunsai Tsukimaro fude."
58. „Hidemaro gwa." Beachte die Spatien zwischen den Zeichen.
59. „Shikimaro gwa."
60. „Chikamaro." Vorname?
61. „Sekijô fude."
62. „Shûchô gwa."
63. „Bunrô gwa."
64. „Fujô gwa."
65. „Nagayoshi gwa."

66. „Eishôsai Shikô (Nagayoshi) fude“.

67. „Nagahide,“ Signet in Blumenform.

68. „Toyokuni (I) gwa.“ Kakihan. Frühzeit.

69. „Toyokuni (I) gwa.“

70. „Kôsotei Toyokuni (II) gwa.“

71. „Kunisada (I Toyokuni III) gwa.“

72. „Kürbisflasche mit Kôchôrô Toyokuni (III) gwa.“

73. „Utagawa Toyoharu gwa.“

74. „Toyohiro (I) gwa.“

75. „Ichiyûsai Kuniyoshi (I) Scherzbild.“

76. „Ichiyûsai Kuniyoshi (I) gwa“ in eigentümlicher Kartusche.

77. „Kunimune gwa.“

78. „Ichijusai Kunimasa gwa.“ Schüler und Mitarbeiter des Toyokuni I.

79. „Kunikiyo gwa.“

80. „Utagawa Kuninao fude.“

81. „Ichiyûsai Kuniteru gwa.“

82. „Gyokuransai Sadahide gwa.“ Schüler des Toyokuni III.

83. „Sadatora gwa.“ Schüler des Toyokuni III.

84. „Utagawa Sadashige gwa.“ Schüler des Toyokuni III, vielleicht noch des Toyokuni I.

85. „Ichimosai Yoshitora gwa“ Schüler des Kuniyoshi I.

86. „Yoshitsuna gwa.“ Schüler des Kuniyoshi I.

87. Ichieisai Yoshitsuya gwa“ (vgl. 76). Schüler des Kuniyoshi II.

88. „(Ichi-)kwaisai Yoshitoshi fude.“ Schüler des Kuniyoshi I.

89. „Tôshûsai Sharaku gwa.“ Verkaufsmarke u. Verlegerzeichen des Tsutaya Jûzabrô († 1797), des berühmtesten Verlegers von Yedo.

90. „Kabukidô gwa.“ (Sharaku.)

91. 92. „Hiroshige (I) gwa.“

93. „Hokusai.“ 1800.

94. „Hokusai gwa.“

95. „Gwakyô jin (der malverrückte Mann) Hokusai gwa.“

96. Die Crux suastica (Manji) als Signatur des Hokusai. 1835.

97. „Hokusai“ mit Kana-Lesung 1799.

98. „Hokkei.“

99. „Shinsai.“ Surimono-Meister, Schüler des Hokusai.

100. „Kyôsai.“


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02928 8399

